OSWALD ONGHERS

(1628—1706)

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT AM 14. DEZEMBER 1912.

VON

EUGEN KAINZ

AUS MÜNNERSTADT.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1913

OSWALD ONGHERS

(1628—1706)

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT AM 14. DEZEMBER 1912.

VON

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

EUGEN KAINZ
AUS MÜNNERSTADT.

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1913

Referent: Prof. Dr. FRITZ KNAPP.

Die weitere Fassung dieser Arbeit erscheint in den «Studien zur deutschen Kunstgeschichte» als Heft 166 unter dem Titel: Oswald Onghers, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der fränkischen Barockmalerei. Mit 25 Lichtdrucktafeln.

INHALT.

Seite

Quellen und Hilfsmittel v
Verzeichnis der Abkürzungen vii
Vorwort 1
I. Lebensgeschichte 3
II. Werdegang des Malers, dargestellt an der Hand seiner wichtigsten Schöpfungen 15
Schlußwort 86

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549801_0014

QUELLEN UND HILFSMITTEL.

A.

Handschriftliches Material boten die Kgl. Kreisarchive in Würzburg und Bamberg, die Stadtarchive Würzburg und Eibelstadt, die Registraturen der Dompfarreien in Mecheln und Würzburg, sowie die Kgl. Universitätsbibliothek in Würzburg.

B. Bücher:

Archiv des histor. Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, B. VI Würzburg 1841; B. L Würzburg (Verlag des hist. Ver. v. Ufr. u. Asch.) 1908.

Dehio, G., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bde. I u. III, Berlin (Wasmuth) 1905 u. 1908.

Haas, Nikolaus, Geschichte der Pfarrei St. Martin zu Bamberg und sämmtlicher milden Stiftungen der Stadt. Bamberg (Züberlein) 1845.

Jäck, Joachim Heinrich, Leben und Werke der Künstler Bambergs. Erlangen (Palm u. Enke) 1821.

Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, B. III H. I, H. II, H. III. München (Oldenbourg) 1911.

Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis. Eßlingen 1907.

Murr, Chr. Gottlieb von, Merkwürdigkeiten der Fürstbischöfl. Residenzstadt Bamberg. Nürnberg (Grattenauerische Buchhandlung) 1799.

Neeffs, M. E., Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines. 2 Bde. Gand (Eug. Vanderhaeghen) 1876.

Niedermayer, Andreas, Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg. Würzburg u. Frankfurt (Herder) 1860 u. 1864.

Oberthür, Franz, Taschenbuch für die Geschichte, Topographie u. Statistik des Frankenlands, besonders dessen Hauptstadt Würzburg. Frankfurt u. Leipzig (Stahel) 1795.

Rooses, Max, Rubens' Leben und Werke. Stuttgart, Berlin, Leipzig (Union, deutsche Verlagsgesellschaft) 1890.

Rosenberg, Adolf, Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens. Wien (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) 1888.

Scharold, Karl Gottfried, Würzburg und seine Umgebungen. Würzburg (Etlinger) 1836.

Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon. 3 Bde. Wien u. Leipzig (Halm u. Goldmann) 1906, 1910, 1911.

ABKÜRZUNGEN.

D. K. P.	=	Domkapitelsprotokolle.
K. A.	=	Kreisarchiv.
Materialien	=	Materialien zur Fränkisch-Würzburgischen Kunstgeschichte. M. S. in der Kgl. Universitätsbibliothek Würzburg.
P. St. Burkard	=	Protokolle des ehemaligen Ritterstiftes St. Burkard in Würzburg.
P. St. Haug	=	Protokolle des ehemaligen Kollegiatstiftes Stift Haug in Würzburg.
R. P.	=	Ratsprotokolle.
Wagnermuseum	=	Kunstgeschichtliches Museum der Universität Würzburg. Die Zitate beziehen sich ausnahmslos auf die graphische Abteilung.
W. M. H.	=	Wagnermappen der Handzeichnungen.
W. M. K.	=	Wagnermappen der Kupferstiche.

VORWORT.

Barock war noch vor 20 Jahren in der Auffassung weiter Kreise wesensverwandt mit den Begriffen: Unsolid, skrupellose Jagd nach Effekten, verlogener Prunk. Namentlich Neuromaniker und -gotiker erklärten durch das Schlagwort Manierismus alle Erzeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts für vogelfrei. Wer nun trotzdem ein Werk aus der geächteten Periode protegieren wollte, tat gut daran, es der «Spätrenaissance» zuzuweisen. Man übersah damals, daß der historische Barockstil mit Naturnotwendigkeit aus der kunstgeschichtlichen Entwicklung resultiert, und daß jede künstlerische Ausdrucksweise in ein «barockes» Stadium hineinwachsen muß, weil ihre Lebenselemente sich zur natürlichen Zuchtwahl drängen. Letztere Erscheinung offenbart sich selbst in dem Werdegang des einzelnen Meisters immer dann, wenn seine Persönlichkeit den Kampf mit den überkommenen Ausdrucksmitteln aufnimmt und irgendwie die Richtung aufs große Ganze verfolgt.

Doch lassen wir den Streit um den objektiven Wert des Barock, der einfache praktische Wirklichkeitssinn legt es dem mainfränkischen Kunstforscher nahe, sich mit Meistern aus der Barockzeit zu beschäftigen, da die Städte Bamberg und Würzburg samt einem großen Teil ihres Landgebietes gerade der romanischen und barocken Epoche ihre stilistische Ausprägung verdanken. Es ist sicher für den Anfänger ein fruchtbareres Be-

ginnen, eine Kunstweise, die irgendwo zu beherrschender Aussprache gelangte, sich und anderen verständlich zu machen, als in formschwüler Rede über den göttlichen Gedanken in Lionardo und Michelangelo, Dürer und Rembrandt zu philosophieren, wobei das Talent des Heimaterbes vergraben wird, weil ihm das Genie zehnfach überlegen ist.

Alle diese Gründe waren für mich maßgebend, als ich dem Leben des würzburgischen Hofmalers Oswald Onghers näher trat. Nebenher ließ ich mich freilich auch von der Erwartung leiten, eben in Onghers den Prometheus zu finden, der in Franken zwar nicht die volle Flammenkraft des Rubens, — das durfte niemand erwarten — wohl aber ihren freudigen Widerschein entzündete. Inwieferne dieses «aprioristische Moment» mit den Tatsachen zusammen geht, werden die folgenden Ausführungen zeigen.

Die erste Anregung zur Uebernahme des Themas sowie verschiedene wertvolle Fingerzeige empfing ich von Herrn Konservator Dr. Georg Hock Würzburg. Herr Privatier G. H. Lockner in Würzburg hatte die große Liebenswürdigkeit, mir eine wichtige Archivaliengruppe zu nennen. Meinen Wünschen kamen ferner freundlich entgegen die Herrn: Domdechant Klemens Valentin Heßdörfer und Dompfarrer Dr. Adam Krampf in Würzburg, Dompfarrer Peeters und Professor Hyacinthe Coninckx in Mecheln, die Herren Beamten der K. Kreisarchive Würzburg und Bamberg, der K. Universitätsbibliothek und des Stadtarchives Würzburg. Bei Nachforschungen auf graphischem Gebiet standen mir die Direktion der K. Graphischen Sammlung in München und Herr Assistent Dr. Wilhelm Zillinger in Würzburg stets zu Diensten. Jedem der genannten Herren und allen andern, welche die vorliegende Studie irgendwie förderten, herzlich zu danken, ist mir eine angenehme Pflicht, besonders aber schulde ich Herrn Professor Dr. Fritz Knapp dankbare Erkenntlichkeit für die Annahme und Korrektur der Arbeit.

LEBENSGESCHICHTE.

Oswald Onghers wurde am 5. Oktober 1628 zu Mecheln geboren und am gleichen Tage in der Kathedrale St. Rombaut getauft[1]. Sein Vater hieß gleichfalls Oswald Onghers, seine Mutter Katharina Verbeeck. Ueber Stand und Lebensverhältnisse der Eltern liegen leider keine Angaben vor. Unter dem 8. Juli 1641 findet sich der Knabe als Schüler des Jean le Saive eingetragen[2]. Es lebten in Mecheln zwei Künstler dieses Namens, allein hier kann nur Jean le Saive der Jüngere in Betracht kommen[3]; denn Jean le Saive der Aeltere starb bereits am 6. IV. 1624. Der Lehrmeister Onghers' leistete zwar recht Gutes auf dem Gebiete des Stillebens und der Landschaft, erwarb sich aber keine besonderen Verdienste um die Figurenmalerei[4]. Die Enthauptung der hl. Barbara im Chorumgange der Mechelner Kirche Notre Dame au delà de la Dyle[5] bestätigt dieses Urteil zu Genüge. Die Komposition besteht nur aus zwei

---

[1] Taufbuch der Kirche St. Rombaut Mecheln.

[2] Lehrlingsbuch der Mechelner Malergilde (Le livre des apprentis de la Corporation des Peintres et des Sculpteurs à Malines par H. Coninckx. Malines, L. et A. Godenne 1903, S. 54). Diese und die vorige Notiz verdanke ich der gütigen Mitteilung des H. Dompfarrers von Mecheln.

[3] Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon II, S. 551.

[4] Neeffs, Peinture et Sculpture à Malines I, S. 431.

[5] Nicht St. Pierre, wie Wurzbach a. a. O. schreibt, vgl. Neeffs a. a. O. S. 432.

schlecht verbundenen Personen, die Stellung der knieenden Märtyrin bleibt durchaus unklar, man weiß nicht, was unter den Falten ist. Der Gesichtsausdruck wirkt aufgemalt. Auch das ausgezirkelte Laub eines Baumes im Vordergrund will nicht recht behagen, aber die dahinter liegende Landschaft ist von erstaunlicher Frische. Ganz in der Höhe zwei Engelskinder, eines mit weit gespreizter, starrer Beinstellung, das andere deshalb von besonderem Interesse, weil es den für Onghers charakteristischen Typ aufzeigt, nämlich spitzes Näschen und stark gewölbte Augendeckel. Alte Bekannte finden wir ferner in den Gewandstücken des Henkers, namentlich in den Soldatenstiefeln und in dem Barett mit den wallenden Straußfedern. Und erst das Kolorit! Es stellt Onghers den glaubwürdigsten Lehrschein aus. Zwar ist das geringe farbige Empfinden Le Saives unleugbar. Denn ausgesprochen rosiges Fleisch und Schleier in dunklerem Rosa gleicher Gattung, Rosa und Blau von der Güte unseres Waschblau, welche gezwungene, feindselige Nachbarschaft! Des Weiteren erweckt die trockene, farinöse Technik den Anschein, als ob den hellen Farben Staub beigemischt worden wäre.

Für das Studium der Entwicklung unseres Künstlers sind beide Umstände äußerst wertvoll, weil sie uns den Ursprung seiner bleibenden Kennzeichen aufweisen. Diese sind: Freude an möglichst hellen, aber reinen Farbtönen und Bevorzugung einer leicht pinselnden Malweise, die aus der Tempera auch die letzte Effektmöglichkeit herausholt. Aber Onghers' Eigenart umfaßt noch verschiedene, weit über Le Saive hinausgreifende Elemente, so daß nach unserer Ansicht noch ein anderer Meister seine starke Hand auf ihn gelegt haben muß. Weder Urkunden noch gedruckte Nachrichten beantworten uns die Frage nach dieser Persönlichkeit, wie denn überhaupt der Lebenslauf des Meisters zwischen 1641 und 1658 in schweres Dunkel gehüllt ist.

Wann und durch wessen Vermittlung siedelte er nach

Franken über? Scharold[1] weiß von einem, im Jahre 1660 dem Würzburger Rate vorgelegten Geburtsbrief, und diese Notiz mag die meisten Historiker[2] veranlaßt haben, das Jahr 1660 als Anfangstermin des Aufenthaltes in Würzburg zu fixieren. Durch einen schlagenden Gegenbeweis läßt sich diese Behauptung nicht niederkämpfen. Es ist aber uns doch eine ansehnliche Reihe von Momenten überliefert, die in ihrem Zusammenhalt jene Aufstellung stark erschüttern. So notiert Murr[3] eine Himmelfahrt Mariä in der Begräbniskapelle des Bamberger Domkapitels als ein Werk Onghers' aus dem Jahre 1653. Man mag ja verschiedene Unrichtigkeiten in dem Werkchen Murrs nachdrücklichst betonen, seine große Sachkenntnis bleibt trotzdem unbestritten, da in vielen anderen, heute noch kontrollierbaren Fällen, die Wahrheit seiner Angaben feststeht. Auch sah Scharold[4] im Kreuzgang des Reuererklosters in Würzburg ein 1655 von unserem Künstler gemaltes Bild, das die Weissagung des Isaias von der Jungfrau zum Gegenstand hatte. Ferner sei erinnert an das Datum 1659 auf zwei Altarbildern des Würzburger Domes. Die Ansässigkeit in Würzburg bezeugen auch die Bamberger Hofkammerrechnungen[5] von 1659 bis 1660. Ob sie jedoch schon für das genannte Jahr festzuhalten ist, bleibt eine offene Frage, da der Posten erst 1661 beglichen wurde. Andrerseits erwähnt Scharold[6] das Bildnis eines Bamberger Fürstbischofs, das 1658 von Onghers um 50 f. 3 *ß.* 11 ₰ gemalt worden sei. Und wirklich ist diese

[1] Archiv des hist. Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg. VI. B. Würzburg 1841. III. H., S. 147.

[2] Vgl. Niedermayer, A., Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, S. 361.

[3] Chr. Gottlieb von Murr, Merkwürdigkeiten der Fürstbischöfl. Residenzstadt Bamberg. S. 87.

[4] Scharold, C. G., Materialien zur Fränkisch-Würzburgischen Kunstgeschichte, S. 282.

[5] K. A. Bamberg, Hofkammerrechnungen 1659/60, S. 258.

[6] Scharold, C. G., Materialien, S. 282. Nach einer Bemerkung des gleichen Autors in „Würzburg und seine Umgebungen", S. 167, hätte sich der Maler bereits 1655 in Würzburg „eingebürgert".

Ausgabe in den Kammerrechnungen von 1658[1] ganz genau verbucht, doch als Empfänger wird «Oswalt Plaßbalg» von Würzburg angegeben. Nur hiedurch wurde Jäck[2] veranlaßt, unter den Künstlern, die für Bamberg arbeiteten, einen gewissen Plaßbalg aufzuführen; denn er weiß von seinem Leben nicht mehr als die Zahl 1658. Allein man geht wohl nicht irre, wenn man die Identität beider Personen behauptet. Scharold hat nämlich kaum seine Notiz in Bamberg ermittelt, sondern — das klingt viel wahrscheinlicher — eine andere handschriftliche Angabe benützt, und daß ihm solche in ziemlicher Fülle vorlagen, beweisen die seiner Materialiensammlung eingebundenen Quittungen. Ist aber die gänzliche Geschiedenheit des urkundlichen Quellgebietes anzunehmen, dann kann jener «Oswalt Plaßbalg» nur unser Meister sein. Würzburg darf also wenigstens von 1658 an als Wohnort Onghers' gelten.

Dagegen verlautet kein Wörtchen über die Beweggründe und Mittelspersonen, die bei der Zuwanderung tätig waren. Freilich bedeutete die Berufung von Künstlern aus den Niederlanden damals nichts Ungewöhnliches, nachdem eine fast lückenlose Tradition von zweieinhalb Jahrhunderten die Welt mit dem Ruhme niederländischen Könnens erfüllt und die ästhetische Diktatur Italiens eingeschränkt hatte. Deswegen treffen wir auch in Franken wie anderwärts in Deutschland gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts verschiedene niederländische Meister. Nach den Rechnungen der Hofkammer in Bamberg wurde 1658 «Peter von Elsen niederländischen Mahler» ein «Mariaebildt» bezahlt[3]. 1665 ist ebenda ein «Mahler aus Niederlandt» verzeichnet «welcher Ihre Römischen Kaysl. Majt. Conterfeit»[4]. 1666 ließ sich Peter Egreth[5], Maler aus Mecheln, in der Pfarrei

[1] K. A. Bamberg, Hofkammerrechnungen 1658/59, S. 303.
[2] J. H. Jäck, Leben und Werke der Künstler Bambergs, S. 80.
[3] K. A. Bamberg, Hofkammerrechnungen 1658, S. 303.
[4] Ebenda, Hofkammerrechnungen 1665, S. 297.
[5] Traumatrikel der Pfarrei St. Martin Bamberg.

St. Martin in Bamberg trauen. In gleicher Weise steht es in dieser Periode auch für Würzburg urkundlich fest, daß der Hofmaler Johann Baptist de Rül, ein Zeitgenosse Onghers', aus Antwerpen[1] stammte. Es wäre nun sehr interessant, die etwaigen Brücken zwischen den einzelnen Gliedern dieser Reihe aufzuzeigen, da aber unsere Archive noch kein, die Sache auch nur entfernt streifendes Schriftstück zutage gefördert haben, so fehlt es selbst für Mutmaßungen an gesundem Boden.

Deshalb zurück zu unbestreitbaren Daten! Am 9. April 1663 verehelichte sich[2] Onghers mit Maria Katharina Zinckh, Tochter des verstorbenen Metzgermeisters und Bürgers Johann Zinckh. Als Trauzeugen walteten Stephan Bornschlegel und Johann Jakob Zinckh, Cellarius im Stift Neumünster. Uebrigens führte der Künstler damals bereits den Titel Hofmaler[3]. Daß er nach seiner Vermählung bis wenigstens zum Jahre 1667 im Mainviertel wohnte, läßt sich nicht zur Gewißheit erhärten. Man möchte es bejahen mit Rücksicht auf das Schatzungsbuch[4], das den Maler Oßwaldt Vngar von 1664–1667 den Steuerpflichtigen des Mainviertels beizählt, aber die Eintragung der während dieser Zeit geborenen Kinder in das Taufbuch der Dompfarrei bildet einen triftigen Gegengrund. 1671 kaufte der Meister von seiner Schwiegermutter und deren Angehörigen das Haus «zum gülden Löwen»[5] um 1800 f. Dieses Gebäude, im ehemaligen Gresserviertel gelegen (jetzt Karmelitengasse Nr. 45), bot ihm bis zu seinem Tode Unterkunft.

---

[1] Traumatrikel der Dompfarrei Würzburg 2. V. 1661.

[2] Ebenda.

[3] Ebenda.

[4] K. A. Würzburg, Rößn. Bücherverzeichnis 1607: Stadtsteuerbuch für sämtliche Stadtviertel und Dorfschaften, S. 664.

[5] Ebenda, Rößn. Bücherverzeichnis 1608 Steuerbuch für die vier Innenviertel 1668, S. 32 „Eine Behausung Zum Gülden Löwen Von Hannß Zinkh gewes. Mzg. seel. Erb. A 671 erkaufft pro 1800 f.“

Das erste Kind ließ Onghers am 24. Oktober 1664 taufen[1]. Es erhielt die Vornamen seiner Patin Anna Maria Margareta Mortloch, Tochter eines hochfürstlichen Kanzleibeamten in Bamberg. 1666 mehrte sich der Familienstand abermals um ein Mädchen[2], das am 14. Mai des genannten Jahres auf den Namen Maria Elisabeth getauft wurde. Patenstelle übernahm Elisabeth Zinckh, eine Schwester der Frau. Die gleiche Verwandte erwies diesen Liebesdienst auch dem dritten Kind[3], Maria Elisabeth am 5. Oktober 1678. Unser Maler erlebte dann noch zweimal Vaterfreuden. 1681 erblickte Anna Margareta das Licht der Welt (get. 27. Januar, Patin: Anna Margareta Lagus, «senatoris filia»)[4]. Das Jahr 1683 brachte den lang versagten Sohn Johann Joseph[5] (get. 25. April, Gevatter wurde Apotheker Oswald Müller).

Die künstlerische Tätigkeit Onghers' fand im allgemeinen sehr beifällige Aufnahme, aber sie begegnete immerhin auch ernsten Schwierigkeiten und mitunter selbst offenem Tadel. Schon in den ersten Jahren seiner Würzburger Wirksamkeit erstand dem Maler ein gefährlicher, weil überaus leistungsfähiger Nebenbuhler in J. B. de Rül. Zwar kann diese Notiz nicht besagen wollen, daß zwischen beiden giftiger Geschäftsneid herrschte oder bei Onghers das berufliche Dasein gar ans Vertrocknen gekommen wäre; denn hievon ist nichts zu lesen; aber ohne Frage gingen dem Meister viele Bestellungen irre. Verschiedene Sitzungen des Würzburger Domkapitels im Jahre 1660 werfen auf diese Verhältnisse ein kleines Streif-

---

[1] Taufmatrikel der Dompfarrei Würzburg. Die alten Pfarrbücher enthalten keine eigene Spalte für Geburts- und Tauf-, Sterb- und Begräbnistag; doch beziehen sich die Zeitangaben nach damaligem Gebrauch jedenfalls auf die kirchliche Handlung.

[2] Ebenda.

[3] Ebenda.

[4] Ebenda.

[5] Ebenda.

licht[1]. Werner Schenk von Stauffenberg, Amtmann in Kitzingen, gedachte das Andenken seines verstorbenen Bruders durch Errichtung eines Altares im Dome zu ehren und wollte, «daß der mahler Oßwaldt das blat machen solte, obwohln H. Dhumbscholastici Ehrwürden uf den Joh. Baptist gingen». Aber Domscholastikus Johann Reichardt von Frankenstein, der dem Stifter des Altars 300 Reichstaler schuldete, verpflichtete sich gegen Nachlaß von Kapital und Zins einen neuen Altar bauen zu lassen, «gleich ihr Ehrw. eigener Altar e latere neu stehet» (Elisabethenaltar) und gab Rül wegen des Gemäldes Auftrag. Die so entstandene Schöpfung: Maria Magdalena in der Einöde rechtfertigt allerdings heute noch das Vorgehen des energischen Kapitulars. Rül scheint sich namentlich auch als Porträtist des größeren Rufes erfreut zu haben. Von 1661—1676 mußte er sieben[2] Bildnisse von Bamberger Fürstbischöfen malen, während Onghers in der gleichen Zeit bloß dreimal bedacht wurde, nämlich 1658[3] und 1659. Sehr bekannt ist die Geschichte vom Wettbewerbe der zwei Meister in der Kapuzinerkirche zu Ochsenfurt. Darnach hätte die Leistung Rüls Onghers zu dem Geständnisse vermocht: «Bruder, du hast das Praemium, ich komme dir nicht bei[4]». Doch schöpft die Erzählung Scharolds nicht aus zeitgenössischen Quellen. Wohl als erster hat der kurbayerische Galerieinspektor und vormals fürstbischöfliche Hofmaler Chr. Fesel[5] die Begebenheit zu Papier gebracht. In seinen, für die Säkularisation gefertigten Aufzeichnungen, faßt er sie ganz kurz, wie folgt: «Der Preis des Vorzugs war nebst der accordmäßigen Summe ein Fuder

---

[1] K. A. Würzburg, Protokollbuch des Domkapitels 1660 (Sitzungen vom 23. IX. S. 292; 30. IX. S. 307; 23. XI. S. 348 f.).

[2] K. A. Bamberg, Hofkammerrechnungen der genannten Periode.

[3] Ebenda.

[4] Das Zitat entnehme ich einem Briefe des Kapuzinerguardians an Scharold (8. I. 1818), Materialien, S. 643.

[5] K. A. Würzburg, Saecul 1823 (fasc. XLVII) Bericht Fesels, S. 12.

Steinwein, den Johann Baptista de Ryll erhielt». Scharold[1] basiert mit seiner Fixierung vom Jahre 1841 offenbar auf einer Zuschrift des Kapuzinerguardians vom 8. Januar 1818, die heute der Materialiensammlung einverleibt[2] ist. In dem Briefe heißt es aber nur: «So viel wissen hiesige Patres und habe ich selbst von alten schon verstorbenen Kapuzinern gehört». Also handelt es sich um Lokaltradition! Scharold hat dann die Anekdote nach eigenem Ermessen noch etwas abgerundet und im Biedermeierstile restauriert. Das Bekenntnis Onghers' würde zweifelsohne der Selbstverleugnung eines Heiligen Ehre machen, merkwürdig ist bloß, daß das Fuder Wein nirgends in Rechnung gesetzt wurde, obschon die sonstigen Kosten zweimal, je für einen anderen Zweck prompt aufgezeichnet sind[3]. Den historischen Kern des Berichtes bildet demnach wohl der leichtverständliche Eifer, mit dem jeder Maler sein Bestes geben wollte. Somit wäre die Geschichte zwar ein der Wahrheit auf den Leib zugeschnittenes Kleid, doch gleichwohl nur ein Kleid.

Am 15. Juni 1686 wurde Onghers vom Würzburger Domkapitel[4] beauftragt und ermächtigt, in Begleitung des Präsenzmeisters nach Antwerpen zu reisen, um dort als Sachverständiger mit dem Fabrikanten Balthasar Bosmans wegen der Herstellung von Gobelins für die Kathedrale zu verhandeln. Aber die Wandteppiche entsprachen nicht den Erwartungen der Domherrn, weshalb diese ihre Ungnade auch über den Hofmaler ausgossen und ihn mit dem Kosenamen «Fatzvogell»[5] (Aufschneider) belegten. Nicht viel besser erging es ihm auf der Kapitelssitzung[6] am 1. Februar 1697. Zu den Punkten

---

[1] Archiv des hist. Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, VI. Band, 3. H., S. 149.

[2] Materialien, S. 643.

[3] Ebenda, S. 513, und K. A. Würzburg, Rechnungen 14445, S. 45.

[4] K. A. Würzburg, D. K. P. 1686, S. 181.

[5] Ebenda, D. K. P. 1687, S. 432.

[6] Ebenda, D. K. P. 1697, S. 25.

der Tagesordnung zählte auch der «abriss eines Newen Calenders». Hierüber verbreitete sich Domdechant Georg Heinrich von Stadion und erklärte, daß der «Mahler Oßwald» einen Entwurf eingereicht habe, «dieser aber seye Gar zu einfältig, im Vbrig seye Niehmand hier, der die architektur recht Verstehe».

Trotzdem darf man aber behaupten: Onghers besaß die Achtung der großen Oeffentlichkeit und war in den Augen der Mitwelt ein berühmter Mann. Schon die Traumatrikel nennt ihn Spectatus Dñus, eine Auszeichnung, die z. B. Rül nicht erfuhr. Die Paten dreier seiner Kinder waren Angehörige höherer Beamten- oder doch angesehener Bürgerfamilien und der Vertrag[1] betreffs des Hochaltarblattes in Stifthaug zu Würzburg sagt: «seinem weit und breith allschon bekannten nahmen zur Unsterblichkeit». Gerade die Hauger Kollegiatherrn bewahrten ihm seltene Treue, indem sie ihm die Lieferung von 17 Kirchengemälden übertrugen. Nicht einmal die zusehends erschlaffende Kraft des Meisters vermochte bei ihnen eine Sinnesänderung auszulösen, im Gegenteil, am 17. Februar 1705 beschlossen sie einmütig[2], «noch Zwey altarblätter in die Stiffts Kirch, noch bey Lebzeit des Oswalt Mahlerß Zu Verding. In specie aber das Eine Von dem heyl: Aquilino, das andtere aber Von dem heylig Brunone». Und dies, obwohl die betreffenden Altäre, wie Inschrift und Bauart melden, erst nahezu ein Dezennium später zur Ausführung gelangen konnten.

Die erdrückende Mehrheit der Werke Onghers' besteht aus Kirchenbildern. Aber neben der religiösen Historienmalerei beschäftigten ihn auch Porträt, Sittenbild, Stilleben und Landschaft. Beinahe 200 Werke, vordem größtenteils in den Stiftslanden von Würzburg und Bamberg, sowie in den benach-

[1] K. A. Würzburg, Akten des St. Haug II. G. 13191.
[2] Ebenda, Protokollbuch des St. Haug 1705, S. 573.

barten geistlichen Gebieten befindlich, erinnern an seinen Namen. Dessen ungeachtet kann man jedoch darüber streiten, ob der Künstler sich viel Geld und den Namen des «reichen Malers»[1] verdient habe. Er sah sich nämlich 1677 genötigt, den Rat der Stadt Würzburg um 100 Reichstaler anzusprechen, die ihm auch aus dem Vermögen des Bürgerspitals vorgestreckt wurden[2]. 1692, also nach dem Tode Rüls, zu einer Zeit, da er allein das Feld beherrschte und die Aufträge sich überstürzten, waren in dem einzigen Gresserviertel 26 Personen steuerkräftiger als er, Adel und Geistlichkeit noch nicht einmal eingerechnet[3]. Außerdem hatte der Maler sichtlich Mühe, die fälligen Abgaben aufzubringen; denn seine Stadtsteuer in der Höhe von 4 f. 21 ß mußte ihm von 1687—1693 regelmäßig ein oder zwei Jahre gestundet[4] werden, ja nach dem Jahre 1693 kann er nicht mehr ans Zahlen denken, 1698, erst das Jahr 1704 scheint es mit seiner Kasse sehr gut gemeint zu haben, so daß er an drei Terminen (19. Januar, 26. April, 23. September) die Schuldigkeit für 1696 mit 1702 zu begleichen vermochte[5]. Knapp ein Vierteljahr deckte den Meister die Erde, als der Protokollschreiber des Würzburger Rathauses vermerkte[6]: «N. N. undt Maria Catharina Ongherin bürgers undt mahlers Wittib sambtliche umb nach laß oder moderation der ausständigen Schatzung ahnsuchend seyndt in die löbl: schatzungstuben zu Erhohlung ihrer resolution bescheiden worden[7]». Es wurden denn auch die Ausstände für 1705 und

---

[1] Wie Niedermayer in seiner Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, S. 361, behauptet.

[2] Stadtarchiv Würzburg, Ratsprotokolle 1677, S. 153 f.

[3] K. A. Würzburg, Würzburger Steueranlageprotokoll 1692, S. 38.

[4] Ebenda, Rößn. Bücherverzeichnis 1610: Steuerbuch über die vier Innenviertel 1686, S. 92.

[5] Ebenda.

[6] Ebenda.

[7] Stadtarchiv Würzburg, R. P. 1707, S. 173.

1706 nicht vor 1708 bezw. 1709 erlegt[1] und ein ganzes Jahrzehnt verstrich, bis jene von 1707 sowie von 1708 mit 1713 ihre Tilgung fanden[2].

Von lokalpatriotischen Gesichtspunkten aus ist es gewiß wohl zu verstehen, wenn auch Würzburg seinen Rubens bekommen sollte, und keiner unter den fränkischen Malern schien für das vorzunehmende Zuschleifen geeignetere Qualitäten zu bieten als Onghers. Aber das Formen einer Persönlichkeit nach anderen Größen rächt sich in der Geschichtsschreibung immer bitter, weil man dadurch die gewünschten fremden Werte nicht geben, hingegen wohl das vorhandene Gute verwischen kann. Der Würzburger Künstler wußte nichts von jenem Sonntagsleben, das für den Antwerpener die ganze Welt der Erscheinung zum Prunksaal wandelte. Muß er trotzdem, durch den Gegenstand veranlaßt, zuweilen die Brillanz des Daseins schildern, so reflektieren seine Werke nur das vom Hörensagen Erlernte.

Der 8. Februar des Jahres 1706 beschied Onghers noch das Glück, seine Tochter Maria Christine als Gattin des Hofbildhauers Jakob van der Auwera zu sehen[3], aber das Ende des gleichen Jahres sollte er nicht mehr erleben; am 24. Dezember verschied er[4], sozusagen vor der Staffelei; denn er war gerade mit der Fertigstellung eines Bildes für die Bronnbacher Kirche beschäftigt. Sein Leichnam wurde bei der Fran-

---

[1] K. A. Würzburg, Rößn. Büchèrverzeichnis 1610: Steuerbuch über die vier Innenviertel 1686, S. 92.

[2] Ebenda.

[3] Traumatrikel der Dompfarrei Würzburg. Der Name Maria Christine findet sich in der Taufmatrikel nicht. Deshalb vermute ich, daß die dritte Tochter Maria Elisabeth zum Unterschiede von ihrer älteren gleichnamigen Schwester Christine gerufen wurde.

[4] So meldet die Aufschrift auf dem Seitenaltarbilde in Bronnbach. Scharold bezeichnet den 27. als Todestag (Archiv des Histor. Ver. v. Ufr. VI. B. 3. H. S. 150). Hiezu veranlaßte ihn das Sterberegister der Dompfarrei. Allein der 27. ist wohl als Termin der Beerdigung anzunehmen.

ziskanerkirche in Würzburg bestattet. Ebenda fanden auch am 8. Juni 1717 die zweite Tochter des Meisters, Elisabeth [1] und am 10. Oktober 1718 seine Frau [2] die letzte Ruhe. Ueber die Lebensschicksale der anderen Familienglieder fehlt, abgesehen von Maria Christine van der Auwera, jede weitere Nachricht.

---

[1] Sterbematrikel der Dompfarrei Würzburg.
[2] Ebenda.

WERDEGANG DES MALERS, DARGESTELLT AN DER HAND SEINER WICHTIGSTEN SCHÖPFUNGEN.

Von den unzweifelhaft echten Werken ist das älteste[1] die Enthauptung St. Johannes' des Täufers im Würzburger Dome (Abb. 1). Vielleicht ist der kunsthistorischen Betrachtung auch eine kleine Abschweifung ins psychologische Gebiet erlaubt. Der Charakter der Salome hat nämlich auf unserem Bilde eine ganz prägnante Fassung

[1] Signiert: osw. onghers fec. 1659. Onghers bedient sich in den ersten dreißig Jahren seines Schaffens fast ausschließlich dieser Formel, wechselt aber stark mit der Schreibweise. So findet man neben onghers noch ongers und onger, den Kontrakt bezüglich des Hochaltarbildes in Stifthaug unterschrieb er mit Öngers. Vngar, Vnghars, Unger sind als Autogramme nicht nachweisbar und entstammen demnach wohl der Volkssprache (Steuerbücher). Die willkürliche Verwendung von großen und kleinen Buchstaben (fec. Fec.) ist ein Symptom der Zeit. Von 1692 ab wird fecit vielfach durch pinxit verdrängt.

Der Altar zeigt das Rosenbachsche Wappen. Da aber Domdechant Johann Hartmann von Rosenbach spätestens am 13. IV. 1658 dem Kapitel mitteilte, „er sei im Werkh begriffen, Einen Altar im Thumb ex parte praepositi in navi ecclesiae, wo itzt die decollatio S. Joannis Bap. stehe, Ufrichten lassen" und die Aufrichtung bereits nach Ostern desselben Jahres erfolgen sollte (K. A. Würzburg, D. K. P. 1658, S. 103), so darf man das Gemälde getrost dem Jahre 1658 zuweisen. Ueberdies scheint Onghers seine Schöpfungen wiederholt erst bei der Abgabe an den Besteller gezeichnet zu haben, wofür verschiedene Anhaltspunkte sprechen. (Vier Altarblätter in der Stifthauger Kirche waren nach des Malers eigener Aussage 1690 vollendet. K. A. Würzburg, P. St. H. 1690, S. 216. Trotzdem ist auf dreien deutlich 1691 zu lesen.)

gefunden. In leiser Neigung wendet sie ihr Gesicht von dem widerlichen Schauspiele ab und heuchelt durch ihre unmutig blickenden Augen tiefgehende Verletzung ihres Empfindens. Trotzdem stempelt sie selbst ihr Gebaren als Lüge durch die Haltung der Arme, die ohne Widerstreben die Schüssel darbieten. Recht abstoßend wird das Schauspiel links unten akzentuiert und zwar durch einen nach dem Blute lüsternen Hund. Derlei Gefühlsroheiten beleidigen unseren ästhetischen und religiösen Sinn, erregten aber im Barockzeitalter nicht die gleichen Bedenken. (Vergl. Rubens: Martyrium des hl. Livinus, ehedem in der Jesuitenkirche zu Gent befindlich, oder Jordaens: Martyrium der hl. Apollonia in der Augustinerkirche zu Antwerpen.)

Die gedrängte Anordnung der Figuren, die Durchblicke auf den Hintergrund möglichst vermeidet, zeugt von Kompositionstalent. Aber der Leichnam des Johannes[1] mit seinen parallel nach vorne liegenden Armen ist für den ganzen Aufbau keine glückliche Basis und dies um so mehr, als die Gruppe der Zuschauerinnen links jeder Tiefenwirkung entbehrt. Die kulissenartig hintereinander geschobenen Hofdamen beteiligen sich weder durch eine Arm- noch durch eine Körperbewegung an der Handlung und verhelfen so, unmittelbar neben die Horizontale des Leichnams gestellt, der Vertikalen zu einer unberechtigten Vorherrschaft in der ganzen Komposition. Die Gestalt des Scharfrichters hat zweifelsohne ihr Vorbild in dem Henker auf dem Gemälde gleichen Inhalts, das Rubens für die Johanneskirche in Mecheln malte. Aber während uns hier ein muskulöser, junger Mann voll Festigkeit und Naturwahrheit begegnet, finden wir bei Onghers eine Gestalt mit hageren Gliedern, ohne Mark und inneren Halt. In dieser Hinsicht ist das Bild typisch für die ganze Darstellungsweise

[1] Skizze im Kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg, Kupferstichkabinett, W. M. H. 121, Nr. 104.

unseres Meisters. Obschon er nämlich bis zum Ende seines Lebens die Werke des großen Antwerpeners als Vorlagen für seine Kompositionen benützte, so sind ihm doch die eigensten Qualitäten des Rubens: dramatische Wucht und reiches, blutdurchströmtes Leben stets fremd geblieben. Ja er scheint hier überhaupt absichtlich davon keine Kenntnis genommen zu haben, Zeichnung und Kolorit unseres Gemäldes beweisen ja deutlich, daß damals ein anderer als Rubens ihn zur Nachahmung anspornte. Die Grazie, mit der die eine Hofdame ihren Schleier berührt, ohne ihn zu fassen, die überfeinerte Gesichtsbildung der weiblichen Köpfe und deren vornehme Müdigkeit erinnern an Van Dyck. Das Gleiche bezeugen die schlanken, zartgebauten Hände, wiewohl ihnen die individuelle Beseelung im Sinne des englischen Hofmalers abgeht. Auch der reichliche Gebrauch eines vollen Braun für die Wiedergabe tiefer Schatten, sowie die mattrötliche Färbung mancher Fleischpartieen, entsprechen der Malweise Van Dycks nach seiner Rückkehr aus Italien. Trotzdem ist die Gesamtwirkung der Farbwerte eine durchaus originelle. Man kann ihr Mangel an Einheit vorwerfen, allein das rotbraune Karnat des Henkers im Gegensatz zu seinem milchweiß schimmernden Hemde und der olivgrünen, weißgeschlitzten Hose, dazu der matte Teint der Prinzessin und ihrer Zofen, wirksam hervorgehoben durch hochrote, dunkelgrüne, goldbraune und rötlich violette Gewandung, der blaßgelbliche Leichnam, noch bleicher scheinend infolge des purpurnen Blutes: das alles gesetzt vor einen warmen, vom goldenen Himmelslicht aufgehellten Hintergrund bekundet sicher ein außergewöhnliches koloristisches Können. Die reine Farbigkeit des Bildes beruht aber zum großen Teil auf der Verwendung von ölarmen Pigmenten, ein Mittel, das Onghers in der Werkstätte Le Saives kennen lernte.

Weit kraftvoller in der Gruppierung als die Enthauptung des Täufers erscheint das zweite Altarblatt, das Onghers für

den Würzburger Dom 1659 malte[1], nämlich der Märtyrertod des hl. Kilian und seiner Gefährten (Abb. 2). Der im Sterben zusammenbrechende Bischof kommt sofort als Mittelpunkt zur Geltung; denn er ist in der ganzen Szene die einzige Figur, die sich in breiter Vorderansicht darbietet. Es sind vor allem zwei Umstände, die seine zentrale Bedeutung gegenüber der Summe der Einzelheiten betonen. Einmal sind die Schergen in Ganzprofil gegeben, andererseits wird eine gewaltige Durchschrägung der Bildfläche durch ein wahres Bündel von Querlinien verursacht, die in den Köpfen der Gailana und ihrer Begleiterin anheben, in den Mördern ihre volle Kraft und in dem nach rechts fliehenden Diakon ihren Ausklang finden. Daneben äußert sich eine zweite Bewegung in der Richtung von links unten nach rechts oben viel schwächer. Mit dem bereits tot am Boden liegenden Priester Kolonat beginnend, in Kilian aufsteigend und mit Totnan abschließend veranschaulicht sie in drei Stufen den Uebergang vom Tod zum Todeskampf, zum bedrängten Leben. Demnach besteht das Hauptmoment in der gegenseitigen Durchdringung zweier Kräftereihen. Man könnte wirklich Ursprung, Entwicklung und Folgen einer Handlung durch kein anderes Schema einfacher, packender und erschöpfender ausdrücken. Welcher konstrastreiche Wechsel zwischen Tücke und brutaler Gewalt, äußerem Zusammenbrechen und innerer Unbezwingbar-

---

[1] Signiert. Vgl. K. A. Würzburg, D. K. P. 1659, 15 III. S. 129 f.:

„Johann Dietz, des Rats allhir bittet um das alte Kiliani Altärlein. Hierüber ist konkludirt, daß man die Sach in suspenso laßen sollte, weiln H. Dhumbprobst von Bamberg Ehrw. ohnedieß ihren neuen Altar noch nicht fertig haben."

Inhaber der zweiten Dignität des Bamberger Kapitels war damals Franz Konrad von Stadion. S. das Wappen oberhalb des Blattes. Obschon die gegenwärtige Gestalt dieses und der übrigen Altäre des Langhauses aus der späten Zopfzeit (1792/93, vgl. D. K. P. K. A. Würzburg) herrührt, wahrt sie doch in den Wappen die Erinnerung an die ursprünglichen Stifter.

keit. Aber inmitten dieses Wirbels leidenschaftlicher Erregung wirkt Kilian als der Pol unerschütterlicher Glaubenstreue.

In dem halbkreisförmigen Abschluß des Bildes erscheinen links mehrere Engelskinder mit dem fränkischen Herzogswappen, Kränzen und Palmzweigen, rechts werden hinter einem dunkelgrünen Vorhang ein Torbogen und etwas Architektur sichtbar. Allein diese weitere Ausstattung des Blattes bringt keinerlei Bereicherung. Sie ergänzt nicht einmal die farbige Stimmung wie auf der Enthauptung des hl. Johannes und zählt deshalb nur zu den alltäglichen Dekorations- vielleicht auch Verlegenheitsmitteln der Barockkunst. Formbehandlung und Kolorit sind leider der künstlerischen Gesamtanordnung nicht ebenbürtig. Am meisten vermißt man die realistische Modellierung des Körperlichen. Die Beinstellung Kilians erscheint vollständig unklar. Daß ferner Onghers das richtige Empfinden für den Zusammenklang von Körperstruktur und Gewandfalten fehlte, bezeugt das übers Knie geschlagene Mantelende nur allzu deutlich. Schuld an diesen Verzeichnungen trägt des Malers Nachlässigkeit in Aktstudien. Bei näherem Vergleich entdeckt man nämlich, daß der Oberkörper des Diözesanpatrons, das ins Genick fallende Haupt und die ausgebreiteten Arme ihren Vorläufer haben in dem verzückt rückwärts sinkenden Augustinus des Van Dyck. Die Aehnlichkeit erstreckt sich sogar auf die Fingerstellung der Hände. Allein, wie eben die leblose, aller anatomischen Genauigkeit entbehrenden Hände beweisen, entstand die Skizze zur Figur Kilians nicht etwa vor dem Originalbild Van Dycks in der Augustinerkirche zu Antwerpen, sondern Onghers benützte als Vorlage einen Kupferstich (Abb. 24). Und in der Tat bewahrt die graphische Sammlung des Wagnermuseums in Würzburg mehrere alte Stiche des genannten Sujets, die auch in späteren Jahren der versiegenden Phantasie des Meisters oder seinem praktisch nüchternen Geschäftssinn wiederholt als Reservebrunnen dienten. In unserem Fall rächt sich das oberflächliche Arbeiten nach dem Vorbilde um

so schwerer, als für den gegebenen Rumpf der Unterkörper aus dem Eigenen geschaffen werden mußte, eine Aufgabe, der Onghers nicht Herr wurde. Daraus erklärt sich auch die S-förmige, gewundene Haltung des Bischofs, die ihre plastische Schwere gerade dort spurlos einbüßt, wo diese am wuchtigsten gründen sollte. So mündet die ganze Masse des ermordeten Priesters in der starren Linie des steif ausgestreckten rechten Armes, dessen Hand entgegen aller Wahrscheinlichkeit wie geknickt herabhängt.

Die Farbengebung läßt sich nicht mehr bewerten, da ein mehrfacher Firnisüberzug hier wie bei verschiedenen anderen Altarblättern des Domes die feineren Nüancierungen und dunkelsten Schattenwirkungen fast völlig aufgesogen hat. Allein von besonders brillanten Tönen konnte selbst im Anfang schwerlich die Rede sein; denn das viele Weiß, Blaugrün, Dunkelrosa, Brokatgelb in der Gruppe der drei Heiligen wirkt fahl und kommt nicht voneinander los, während die roten und tiefgrünen Gewandstücke der Schergen stumpf erscheinen. Trotz aller dieser erheblichen Mängel gebührt dem Werke ein volles Maß von Interesse; denn es ist unter den zahlreichen Leistungen des Meisters, selbst unter allen späteren Variationen des gleichen Stoffes die einzige, in der etwas von der leidenschaftlich dramatischen Art des Rubens nachklingt.

Nach Scharold[1] und anderen soll auch die Ausgießung des hl. Geistes[2], am zweiten Nebenaltare links, aus der Hand unseres Malers stammen. Allein man gehe von da zum Kiliansbilde und betrachte! Hier knochige, durchfurchte, jeweils individuell geprägte Apostelköpfe, an denen wie auf Einzelporträts selbst die kleinsten Teile, Nase, Augenlider usw. ihren klar ausgesprochenen Lokalton behaupten, dort zwar feine Gesichtszüge, schmale Nasenrücken und sorgsam behandelte Augenpartieen,

[1] Materialien, S. 281.

[2] Wahl des Apostels Matthias wäre eine entsprechendere Benennung.

aber auf Kosten der Naturtreue verallgemeinert und in einer Grundfarbe abschattiert.

Hier erkennt man deutlich an Händen und Füßen das sorgsam gebaute Skelett, umhüllt von den verschiedensten Muskelschwellungen, Adern und Hautfalten, selbst die Nägel finden genaue Betonung, dort wie bereits erwähnt, Glieder ohne lebendigen Ausdruck. Und das Gleiche läßt sich von der Gewandung sagen. Der eine Künstler umhüllt die Jünger mit Mänteln von mächtigem Faltenwurf, die Art des Stoffes getreu darstellend, der andere hat sichtlich Mühe, die Gewandstücke durch eine Menge von kleinen, spitzigen Fältchen in Bewegung zu bringen. Eine Gestalt endlich, wie den knieenden Jünger links im Vordergrund, der so selbstverständlich am Boden wurzelt und diese Festigkeit einem gelegentlichen Druck des Pinsels verdankt, hat Onghers in keinem Werk seines nahezu fünfzigjährigen Schaffens hinterlassen. Alle diese Merkmale sprechen nicht für unseren Meister, sondern viel eher für Joh. B. de Rül, seinen Landsmann und erfolgreichen Konkurrenten.

Dagegen wird in den Säkularisationsprodukten[1] des Klosters Ebrach letzterem Maler ein Bild zugeeignet, dessen Tektonik, Linienführung und Kolorit die Urheberschaft Onghers' nahelegen; nämlich der Tod der hl. Magdalena am zweiten Altar der rechten Pfeilerreihe. Die nach links sich neigende Büßerin bildet die Hauptdiagonale. Während sie noch mit der linken Hand einen Totenkopf umklammert, läßt sie bereits den rechten bis über das Gelenk entblößten Arm schlaff herabsinken und wird vor dem völligen Zusammenbruch nur durch einen Engel bewahrt, der sie unter den Schultern festhält. Diese Gruppe gewinnt rechts durch zwei weitere Engel eine Verstärkung. Der unmittelbar neben der Heiligen Knieende scheint ihr sehr angelegentlich Trost zuzusprechen,

---

[1] K. A. Würzburg, Säkularisationsprodukte d. Kl. Ebrach V. 14631 Adm. 663.

während der andere mit vorwärts gebeugtem Kopfe und fest ineinander verstrickten Händen voll ehrfürchtiger Scheu sich nähert. Hinter den Figuren ragt eine dürttige Hütte in den grauen Himmel. Zu Füßen der Sterbenden liegt eine halbaufgerollte Strohmatte, neben dieser steht links ein Wassernapf mit Rettichen und gelben Rüben, die rechte untere Ecke dagegen füllt ein Bestand von dunklen Blattpflanzen, aus denen ein schlichtes Holzkreuz, an einen Baumstumpf gebunden, emporstrebt.

Entsprechend der ernsten Stimmung setzt sich die Farbenskala des Gemäldes aus vorwiegend tiefen Tönen zusammen. Der Leibrock Magdalenas zeigt ein mittleres Braun, dessen Schwere nur wenig gemildert wird durch den hellvioletten Ueberwurf, hieran reihen sich der rötliche Teint, die nußbrauen Locken und das enzianblaue Gewand des knieenden Engels. Dessen Begleiter bringt ebenfalls keine Aufhellung in der bräunlichen Hautfarbe, dem dunkelgrünen Kleid und der braunrötlichen ums Armgelenk geschlungenen Draperie. Als Lichtzentrum sollen nur Büste und rechter Arm der Heiligen, sowie der sie stützende Engel wirken. Demgemäß ist der himmlische Geist in freudiges Rot gehüllt, weich und zart lösen sich alle nackten Partien seines Körpers aus den dunkleren Nachbartönen heraus, aber noch um eine Idee leichter tritt das Karnat der Büßerin aus der blonden Umrahmung seidenartig glänzender Haarsträhne. Dieser Schimmer vom Antlitz der Sterbenden scheint sich auch der Luft mitzuteilen; so daß hinter den Köpfen das bläuliche Düster des Firmaments einem zarten Perlgrau weicht.

Der Einfluß Van Dycks muß auch bei flüchtiger Betrachtung auffallen. Der Kopf des blaugekleideten Engels ist bloß eine modifizierte Wiederholung des Johannestypus auf der kleineren Beweinung Christi im Antwerpener Museum. Auch der teilnahmsvoll hinzutretende Genius mit den eng zusammengestellten Unterarmen und ineinander gekrampften Hän-

den ist aus diesem Bilde, beziehungsweise aus einem darnach gefertigten Stiche herübergenommen. Der dritte Engel aber entstammt nahezu unverändert einem Blatt, das P. Pontius nach dem Originale Van Dycks: der selige Hermann Joseph ausführte. Die letztgenannten Gestalten begegnen uns wiederholt auf Bildern der Onghersschen Werkstätte, ein Umstand, der mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Hand unseres Meisters schließen läßt. Man beachte ferner die äußerst empfindsame, sanftgewellte Linie, die den Körper der Heiligen bewegt. Fuß und Knie müßten hier nach Lage des Vorgangs sich fest auf den Boden stützen oder wenigstens energisch nach unten drängen, aber sie berühren die Erde kaum und wollen sie auch nicht unter sich fühlen; denn dadurch würde der sentimentale Linienfluß zu herb unterbrochen. Diese Auffassung erinnert gleichfalls an Onghers, der nie seine Gestalten breit und krafterfüllt auf die Leinwand setzt, sondern mit Vorliebe eine angenehme Harmonie graziöser Wendungen erstrebt.

Rül legte in keinen Abschnitt seines Werdegangs auf derartige Stilisierung viel Gewicht. Wenn übrigens das Datum 1659 am Rande des Wassernapfs nicht gefälscht ist, so lassen sich mit der damaligen aus beglaubigten Werken uns bekannten Malweise Rüls unschwer die Qualitäten des Ebracher Bildes in Parallele bringen. Im genannten Jahre schuf nämlich Rül laut Signatur das Gemälde des Elisabethenaltars im Dome zu Würzburg. Die Haltung der Fürstin erscheint ziemlich steif und eckig, was in etwas abgeschwächtem Sinne auch von den Kammerfrauen gilt. Aber nirgends wird zum Schaden der Wirklichkeit auf schmiegsame Umrißlinien Rücksicht genommen. Die Gliedmaßen zeigen zwar noch keine besondere realistische Durchmodellierung, sind aber kräftig gebildet. Die gesamte zur Verfügung gestellte Fläche ist sehr geschickt für die Komposition verwertet und endlich verfügt das Kolorit über ganz aparte Reize. Mit welcher Fülle von gebrochenen Tönen belebt der goldene Himmelsschein den Hintergrund: mit warmem

Braun, Olivgrün, Silbergrau. Wie prickelnd spielt die Lichtwelle an der Kante des Baldachins! Meisterhaft sind auch die Personen des Vordergrundes von jenen des Mittelgrundes geschieden, indem der flimmernde Dunst den Zwischenraum durchzieht und die letzteren in dämmerigen Schein hüllt.

All dem hat der Tod der hl. Magdalena nicht Verwandtes an die Seite zu setzen, hier ist die Strohmatte gerade noch als solche erkennbar, aber dort steht ein Korb über den Bildrand hervor flott gemalt, wie das Hauptobjekt eines Stillebens. Obschon sich hier alle Helligkeit auf den beiden Mittelfiguren und dem Engel sammelt, hat man doch nicht den Eindruck von strahlendem Glanz, sondern sieht nur bleichen Schimmer. Rül gibt dagegen schon einen gut verstandenen Lichteffekt. Hier keine Verteilung der Gestalten auf die einzelnen Tiefen des Raumes, dort ein Hineinschieben der Gruppen gegen den Hintergrund.

Es hat vielleicht seine Bedenken, ein weiteres beglaubigtes Werk Rüls, nämlich die büßende Magdalena im Würzburger Dom zum Vergleich heranzuziehen, da dieses Gemälde erst 1661 geschaffen wurde. Als wahrhaft große und geschlossene Erscheinung sitzt die Heilige da, wobei das Kontrapost zwischen den nach vorne aufsteigenden Unterarmen und dem rückwärts geneigten Haupte den Brennpunkt für eine reiche Innenbewegung darstellt und zur Seele des Ganzen wird. Dem engsten Zusammenschluß der Linien hält die einheitliche Lichtquelle das Gleichgewicht. Kaum zur Hälfte im Grotteneingang sichtbar, beleuchtet die Sonnenscheibe mit intensiven Strahlen die Wölbung der Felsenhöhle, durch jeden Lichtstreifen eine andere Tönung erzeugend. Zwar besagen zwei Jahre in der Entwicklung eines Künstlers oft außerordentlich viel, aber ein derartiges Umlernen, dieser gewaltige Fortschritt von rein äußerlicher Formensprache zur Veranschaulichung innersten Empfindens ist in so kurzer Frist wohl nicht denkbar. Auch im Detail und Beiwerk fallen zahlreiche Unterschiede zwischen beiden Bildern auf.

In Würzburg, ein nicht eben schöner Frauenkopf in Dreiviertelprofil, aber durch breite Licht- und Schattenlagen zur energischen Wirkung temperamentvollen Ausdruckes und stark bewegter Silhouette herausgearbeitet. Auf dem Ebracher Blatt ist das breite Antlitz der Heiligen beinahe in Untenansicht gegeben. Nur ganz allgemeine, keineswegs scharf geschnittene Züge beleben die weichen, unklaren Gesichtsformen, ein puppenartig kleiner Mund, geradlinige Nase, schmachtend aufgeschlagene Augen und darüber sehr hoch gezogenen Brauen. Und nun erkennen wir die Physiognomie wieder, die Onghers auch in der Karmelitenkirche zu Würzburg der Büßerin Magdalena geliehen hat. Die Aehnlichkeit setzt sich sogar fort in dem ganz leise angedeuteten Kinn und dem stark hervorquellenden Kehlkopf. Unter der Staffage des Vordergrundes spielen auch hier die halb zusammengerollte Strohmatte, Wassernapf und Rüben eine Rolle. Alle diese Wahrnehmungen machen es höchst glaubwürdig, daß der Tod der hl. Magdalena in Ebrach eine Schöpfung Onghers' ist, und zwar dürfte sie nach dem sorgfältigen, aber ängstlich strichelnden Farbenauftrag zu schließen, unter seine Erstlingswerke zu rechnen sein.

Ein ganz unbestritten unserem Meister angehöriges Gemälde erkennen wir in der Todesangst Christi[1], dem zweiten Altargemälde der nördlichen Pfeilerreihe des Würzburger Domes. Jesus kniet am Oelberg, preßt seine Hände betend zusammen und schaut schmerzerfüllt empor zur Engelschar, die aus dem Rund des oberen Bildabschlusses zu ihm herabschwebt und sich im Halbkreis um ihn drängt, die Marterwerkzeuge, sowie den Leidenskelch ihm darreichend. Der nach seiner ganzen Länge daliegende Petrus bildet die Basis, Jakobus und Johannes sollen den Aufstieg der zwei Seitenlinien

[1] Bezeichnet. Doch erregen die etwas steifen Buchstaben den Verdacht der Auffrischung. Gegen das Datum 1660 läßt sich kaum etwas einwenden.

vermitteln, die dann in dem Heiland ihre Spitze finden. Die Anordnung der Figuren ist nach dem Schema der Pyramide bewerkstelligt. Der Maler war hiebei entschieden von der geistvollen Absicht geleitet, das behäbige, lässige Sichgeben der Jünger in peinlichen Gegensatz zu dem nach seinem ganzen Wesen himmelwärts gerichteten Erlöser zu bringen; allein das übermäßig gestreckte Hochformat war für solches Beginnen äußerst ungünstig, weil es keinen Platz für beiderseitige Eckfiguren, ja nicht einmal den geringsten, freien Spielraum gewährte. Der platt ausgestreckte Petrus ist förmlich in das Bild hineingespannt, so daß man befürchtet, er möchte jeden Augenblick den Rahmen sprengen. Ferner ist es Onghers nicht geglückt durch verbindende Stufen das Oben und Unten gegeneinander auszugleichen. Infolgedessen wird die Szene in zwei vollständig getrennte Teile zerschnitten. Und tatsächlich wird das Bild auch in den Beschreibungen des Domes unter zwei verschiedenen Namen: Schlaf Petri und Christus am Oelberg erwähnt. Es kommt eben ganz darauf an, welche Figur der Blick des Beschauers zuerst streift.

Der anfängliche Eindruck wird zum dauernden und allgemeinen, weil keine Brücken von der Gestalt Jesu oder Petri zu den übrigen Gegenständen der Darstellung führen, ein Uebelstand, den aber neben der Zeichnung hauptsächlich die farbige Behandlung verschuldet hat. Der inneren Sorglosigkeit des Schlafenden entsprechend ist Petrus in helles Blau und Gelb gekleidet, in den zwei Mitaposteln schlagen Rot, Grün und Rotbraun stärkere Töne an, bis das Veilchenblau und Karminrot des Heilandes im Zusammenhalt mit den umbrafarbigen Schatten des Gesichts und dem Haare die schwersten Tinten der Palette bringen. Nach oben wird das Kolorit ergänzt und erweitert durch die vorwiegend brünetten Fleischpartien des Engelreigens. Allein bei dem gegenwärtigen Zustande des Bildes ist der Begriff Farbigkeit ausgeschlossen. Sei es, daß eine mißverstandene Restauration in Frage kommt, sei es, daß der Meister

sich einer unsoliden Technik bediente, die mittleren Teile des Werkes sind fast bis zur Unkenntlichkeit verdorben. Infolgedessen wirken die Figuren Petri und des Erlösers wie Farbflecken auf dem trüben, verdunkelten Untergrund.

Auch hier ist die Befruchtung durch Van Dyck unleugbar. Das Christusantlitz offenbart ohne weiteres jene Auffassung des Schmerzenmannes, die dem genannten Meister seit seiner Bekanntschaft mit italienischer Kunst eigentümlich ist und in letzter Linie auf die Geißelung Titians[1] zurückgeht. Auch der kelchtragende Engel kündet in dem feingeschnittenen, von dunklem Lockenhaar umwellten Profil seines Gesichtes und der schwarzgrauen Draperie das Nachleben Van Dyckscher Kunstweise an. Allein die wehmütige Stimmung, die Van Dyck immer groß und wahr empfindet, trotz der zeitweiligen Beigabe von deklamatorischem Pathos, soll hier durch die bloße Zusammenstellung schematischer Effekte erreicht werden. Durch die kniende Heilandsgestalt zieht eine gefällige, geschmeidige Bewegung. Diese würde bei Szenen anderen Inhalts schließlich dem Beschauer einen ganz liebenswürdigen Eindruck vermitteln, aber sie eignet sich entschieden nicht dazu ein so erschütterndes Seelendrama, wie das Oelbergerlebnis zu verdolmetschen. Die körperlichen Partien verraten überhaupt nichts von innerer Erregtheit, sie sind bei Christus, den Engeln und Jüngern rein gattungsgemäß ausgeführt, ohne einen Ansatz von realistischer Gestaltung. Alles in allem: Onghers hatte keine künstlerischen Ausdrucksmittel für die Schilderung eines erregten Temperamentes oder stürmenden Geisteskampfes.

Zwei weitere Leistungen aus den Jahren 1660 ff. stammend und in der Kreuzkapelle zu Eibelstadt befindlich, behandeln ähnliche Themen, wobei sie vor dem Würzburger Bilde neben dem besseren Zustande auch kompositionelle und koloristische Werte voraushaben.

---

[1] München, Alte Pinakothek.

Das Gemälde des rechten Nebenaltars schildert die Handlung der XIII. Kreuzwegstation: Der Leichnam Jesu im Schoße seiner Mutter. Maria sitzt unter dem Kreuzesstamme, mit rotgeweinten Augen und erhobener linker Hand, Gott zum Zeugen anrufend; daß ein mörderisches Schwert ihre Brust durchbohrt, denn auf ihrem rechten Knie liegt in einer starken Kurve zusammengekrümmt, der tote Sohn. Der Arm Christi hängt ganz schlaff zum Boden herab, auch sein Haupt droht niederzusinken, wird aber von Johannes gestützt, der mit einer brennenden Wachsfackel von links hinzutritt. Rechts steht Magdalena in schmerzlicher Betrachtung des Erlösers und beleuchtet die Szene gleichfalls durch eine Fackel. Im äußersten Vordergrund sieht man links die bei der Kreuzigung und Kreuzabnahme gebrauchten Gerätschaften. Der Stein, unter dem Fuße Magdalenas trägt das Autogramm: Osw. onghers fecit A° 1660. Den Gestalten, insbesondere der Madonna, läßt sich eine herbe Schwere nicht absprechen. Aber gerade das Antlitz Marias ist nicht denkbar ohne die kleinere Pietà des Van Dyck in der Münchener Pinakothek, beziehungsweise, da der Kopf das Spiegelbild bietet, ohne den Stich von Lukas Vorstermann. In den beiden Eckfiguren lebt wenig Temperament. Außerdem beeinträchtigen die langen, starren Fackeln den Linienfluß der Komposition. Die Züge des Heilandes leiden an Leere des Ausdruckes. Von dem einstigen Aussehen der Malerei kann man sich keine ganz befriedigende Vorstellung mehr machen, weil einzelne Teile von einem milchigem Ueberzug bedeckt sind. Die noch unversehrten Partien haben massiges Kolorit. Die Lokaltöne im Gesicht Marias und auf dem Leichnam Jesu leuchten stark ins Gelbliche, die tiefsten Schattierungen sind durch breite Lagen von Van Dyckbraun erzielt worden. Daran reihen sich die Uebergangstinten mit olivgrünem Schimmer und die zarten Modellierungen des toten Körpers in Blau. Dem gegenüber bedeutet das Karnat Magdalenas eine freundliche Auflichtung mit seinen rosigen und

blaßgrünen Nüancen. Bei Johannes sinkt das Kolorit der nackten Partien auf ein intensives Gelbrot herab. An den Drapierungen läßt sich eine ähnliche Stufenfolge feststellen. Der Ueberwurf des Jüngers war allem Anschein nach schwarzgrün, das Kleid Marias mittelblau, ihr Kopftuch zeigt Schwarz mit kräftigem Stich ins Blaue. Magdalena trägt ein Seidenkleid von ziemlich guter Stoffbehandlung, das in den leisesten Arten des Rosa und Nilgrün schillert. Ueber Schultern und Oberarm legt sich ein Schleier von reinem Ultramarin. Schwerlich hat Onghers in seinen späteren Jahren je wieder so vollplastische Figuren geschaffen, und der dumpfe Dreiklang: Orange, Blau, Braun leistet dem körperlichen Moment treue Gefolgschaft. Aber die statuarischen Formen durchglüht kein strahlendes Licht, es ist unverkennbar, daß alle Helligkeit von außen auffällt und ohne einzudringen von der Oberfläche zurückgeworfen wird.

Das Blatt des linken Seitenaltares hat zum Gegenstand die Verspottung Christi[1]. Etwas nach rechts gedrängt, aber

---

[1] Scharold spricht von einem „Ecce homo mit der Jahrzahl 1661", Materialien, S. 280.

Das Bild wurde gelegentlich für Rül in Anspruch genommen. Veranlassung hiezu bot folgende Stelle in der Kreuzkapellenrechnung: „4 ℔ 14 ß Verehrt H. Johann Baptista Kunstmahler, Vnd H. Hannß Philipp Preusß bilthauer, als Ihr Hochw. gnd. Herr Dhomb Scholastic. Sie anhero gnädig befehligt, den Testamentarys Eine visirung des neben althars Vor Zuzeign Vnd denselb. Zur gewiser nachricht abzumess. Antonio bauman wihrten zahlt d. 9. Maj" (Stadtarchiv Eibelstadt, Rechnungsbuch der Doleschen Verlassenschaft 1657—1661, S. 144).

Allein diese Notiz beweist nur, daß Rül eine Skizze mitgebracht und die Maße des Bildes genommen hat. Von einer vertragsmäßigen Zusicherung des Gemäldes an Rül ist weder hier noch sonstwo im Buche etwas zu lesen. Ja es steht gar nichts im Wege, die Bemerkung auf den rechten Nebenaltar zu beziehen, der die eben beschriebene Pietà von Onghers enthält. Außerdem spricht für die spätere Errichtung des linken Seitenaltars ganz entschieden eine Angabe des Kreuzkapellenstiftungsbuches (Pfarrarchiv Eibelstadt), wonach 1666 für den Altar mit der Verspottung Christi 100 Rthlr. aus Anna Friesens Hinterlassenschaft legiert werden. Doch besser als die Kirchenbücher beglaubigen die Gemälde selbst durch ihre Ausdrucks- und Farbengleichheit den gemeinsamen Schöpfer.

mit Schultern und Kopf in schräger Linie der Mitte zustrebend, die entblößte Gestalt Jesu mit gebundenen Händen. Der schmerzerfüllte Blick ringt sich soweit als möglich zur Höhe empor, weshalb von den Augensternen eben noch die letzten Streifen unter dem oberen Lide sichtbar bleiben, und die weiß schimmernden Augäpfel das Grauenvolle noch erhöhen. Diese Blickrichtung und im Verein damit die tiefgegrabenen, hart kontrastierenden Züge lassen sofort an den Oelbergchristus im Würzburger Dome denken. Rechts von dem Erlöser erscheint der graubärtige Kopf des Pilatus mit gelbem Turban. Links steht ein derber Soldat in voller Eisenrüstung, der soeben den Mantel über die linke Schulter des Dornengekrönten werfen will. Vor dem Kriegsknecht ein Spötter, mit der linken (!) Hand das Schilfrohr anbietend, während in der unteren Ecke links der nackte, äußerst muskulöse Oberkörper eines Henkers in Rückansicht auftaucht, um mit hocherhobenem Arm das schwere Kreuz zu stützen. Nur im Viertelausschnitt sichtbar, muß er das Oval der um Christus gruppierten Personen nach unten einrunden. Seine Nachbarin, eine junge, ihr Kind säugende Frau, wendet sich gleichfalls vom Beschauer ab und dem Todesopfer zu; so nimmt sie die Bogenlinie in ihrem tiefsten Peripheriepunkt auf und leitet sie rechts zum Aufstieg weiter. Hinter und zwischen den Köpfen stehen Hellebarden und Lanzenschäfte in die Luft.

Christus, der gepanzerte Krieger und der Scherge mit dem Rohr haben ihr unmittelbares Vorbild in einem niederländischen Kupferstich[1], der durch das Original Van Dycks: Verspottung Christi veranlaßt wurde. Sehr wahrscheinlich ist auch das Weib kein selbständiges Erzeugnis der Phantasie Onghers'; wenigstens sah ich auf einem modernen Stationsbild in der Andreaskirche zu Antwerpen, den gleichen Kopf, ein Fingerzeig, daß

[1] „Niederländischer" Kupferstich (jedenfalls nach der von Van Dyck selbst hergestellten Platte, Wagnermuseum, W. M. K. 172 Nr. 10).

in beiden Fällen eine Reminiszenz an eine dritte, mir allerdings unbekannte, vlämische Schöpfung vorliegt. Bloß das geneigte Haupt des Heilandes mit den niedergeschlagenen Augen erfuhr die oben beschriebene Abänderung. Die einzelnen Figuren, für sich betrachtet, können uns also nicht überraschen, dagegen ihr Zusammenschluß um den Erlöser als Zentrale. Dieser ist vorzüglich, weil in bezug auf Inhalt und Farbengebung wohlabgewogen. Zwei Ursachen machen die Menschen zu Feinden Christi und bewirken seinen Kreuzestod. Links die Roheit und Frechheit, vertreten durch drei Schergen, rechts die Feigheit und der Wankelmut, personifiziert in Pilatus und dem Weibe. Es war ferner eine außerordentlich glückliche Berechnung des Meisters, daß er sämtliche Gestalten nur in Brust- beziehungsweise Kniestück darstellte; denn so obliegt dem Kopfe die ganze Spiegelung der psychologischen Stimmung in gesteigerter Charakteristik. Auch das Nebeneinander der Farben bekundet einen wohldurchdachten Plan. Die stärkste Helligkeit liegt auf der Brust Christi und soll durch die fest ausgesprochenen Lokaltöne des Umkreises noch deutlicher zur Geltung kommen. Die Sinnesart der Kriegsknechte kennzeichnend, herrschen links dunklere Nüancen vor. Man bemerkt leicht den vollständigen Gegensatz zwischen dem gänzlich abgestumpften Kreuzträger und der jugendlichen Mutter mit ihrem Kinde, die bloß durch falsches Mitleid zur Gegnerin Christi wird. Hier flachsblondes Haar, ein milchig schimmernder Nacken, umschlungen von dem hellen, gestreiften Schultertuch und kobaltblauen Ueberwurf, dort grobgebaute, sonnengebräunte Glieder in einer tief malachitgrünen Umhüllung. Die aus Neapelgelb und Kremserweiß gemischten und in kräftigem Impasto aufgesetzten Lichter des weiblichen Nackens, entstammen der Technik des Rubens. Aber trotzdem geht der eigentlich malerische Vortrag dem Bilde ab. Die Anlehnungan eine graphische Reproduktion hat den Wirklichkeitsernst verbannt, die Tinten wirken zu schwer, darunter das

rötliche Karnat der Henker teilweise brandig. Das Wollen des Malers läßt sich nur ahnen, nicht schauen.

Erst das Jahr 1662 hat unserem Meister die Pforten seines ureigensten Gebietes erschlossen. In diesem Jahre schuf nämlich Onghers eine Himmelfahrt Mariä für den vom Dompropst Ludwig Faust v. Stromberg[1] gestifteten Altar im Würzburger Dome. Das Bild in stark überhöhtem, oben abgerundetem Format, zeigt als Hauptgruppe die auf Wolken emporstrebende Verklärte, umjubelt von einer Schar himmlischer Geister. Hiezu bilden das Gegengewicht Johannes der Lieblingsjünger und Maria Magdalena in Begleitung dreier am Boden knieender Engel. Sie blicken teils erstaunt zu dem Vorgang in der Luft hinauf, teils schenken sie ihr Interesse dem leeren Grab und den darin befindlichen Blumen. Da in dem zuvorderst auf die Knie gesunkenen Engel ein ganz energischer Zug nach rechts ansetzt, während die Wolken über dem Sarkophag mit Maria links aufwärts ziehen, so wird die Einheit der Darstellung glücklich gewahrt, und das himmlische Ereignis in seiner Erscheinung gekräftigt. Demütigen und doch hoffnungsstrahlenden Blickes mit über der Brust gekreuzten Händen fährt Maria empor, das Bild aufblühender Vollendung. Von rechts fliegt ein Engel herbei, um ihr mit erhobenen Armen die Krone aufs Haupt zu setzen. Zwei jüngere Brüder von ihm entzünden unterdessen voll Eifer die zwölf Sterne des Glorienscheines. Ganz oben tummeln sich mehrere, fröhliche Putten in der warmgoldenen Luft, die übrigen Genien aber fördern den Aufschwung der Allerreinsten in allen möglichen Stellungen, schiebend, hebend und stützend.

Die Zeichnung ist von größerer Empfindsamkeit und Feinheit als wir sie bisher bei Onghers gewohnt waren. Besonders zart gebildet erscheinen die Hände Marias, sowie das Gesicht

[1] Urkundl. Stützen haben sich bis jetzt noch nicht ermitteln lassen, aber der Altar trägt das Wappen und die Patrone des genannten Dignitärs, und das Gemälde hat die Signatur: osw. onghers f. a° 1662.

der hl. Magdalena. Aber das linke Bein der Madonnengestalt wirkt etwas steif und gestreckt, und der Oberarm des vor dem Grabe knieenden Engels ist nicht ganz glücklich modelliert. Außerdem hat der Maler sich wieder verleiten lassen bei einem Kupferstiche[1] eine Anleihe zu machen. In dem Johannes erkennen wir nämlich zum zweiten Male (vergl. Magdalenabild in Ebrach) das Spiegelbild des Jüngers, wie ihn Van Dyck auf seiner schon erwähnten kleineren Antwerpener Pietà geschaffen hat. Die bedingungslose Herübernahme der Figur wirkt um so peinlicher, als die geistige Stimmung total verändert ist, aber Onghers hat diese Bedenken nicht geteilt, die gleiche Hand, die bei Van Dyck mit vorgestrecktem Zeigefinger auf die blutigen Wunden Christi deutet, hält hier höchst ungeschickt eine mächtige Rose.

Doch alle diese Mängel fallen nur leicht ins Gewicht gegenüber dem unübertrefflichen Kolorit des Werkes. Die Farbengebung des Meisters hat sich gänzlich losgeschält von allen Nachklängen Van Dycks und Le Saives. Welch leichtes, scheinbar müheloses Zusammenspielen von rosigem Fleisch, von glänzendem Atlasweiß, klarem Blau, sanftem Violett, weichem Blaugrau, Goldbraun und Rot! Zwar nirgends fette, energisch hinstreichende Malweise im Sinne Rubens', keine emailartige Glätte, keine starken Ganztöne, kein Brillieren mit perlartigen, aufgesetzten Lichtern oder durchsichtigen Lasuren, sondern ein mildes ineinander verfließendes Aufschimmern von lauter Mitteltönen, das gar nicht an das Vorhandensein eines ölhaltigen Bindemittels denken läßt. Am trefflichsten veranschaulicht die Halbfigur Magdalenas diese Vorzüge. Das Antlitz gleicht einer Rose im geheimnisvollen Erblühen und Erblassen der Farben, und am Gewand hat kein Zoll mit dem andern die Farbe gemein, Grün, Gelb und Blau schillern in unbestimmten, wunderbar gebrochenen Nüancen.

[1] Kupferstich von Schelte a Bolswert.

Für die Engelskinder, die oben in der Halbtonne der Altarbekrönung sich mit einem schweren Blumengewinde abmühen, hat zweifelsohne Rubens die Anregung gegeben. Aber die Ausführung im einzelnen trägt durchaus den persönlichen Stempel des Meisters. Zierlich und elegant sind die Gliedmaßen der Knaben gezeichnet, freundlich und klar wirkt die lichte Färbung und die Girlanden von Tulpen, Narzissen, Sonnenblumen, Schneeball-, und Begonienblüten bezeugen soviel Geschick, daß sie jedem Spezialisten zur Ehre gereichen könnten. Die bis aufs Detail eingehende Liebe, mit der Onghers bei jeder sich bietenden Gelegenheit, insbesondere aber auf Darstellungen der Himmelfahrt Maria Blumen malt, läßt auf eine besondere Schulung des Meisters in diesem Genre schließen. Hiefür spricht auch der Umstand, daß die Verdienste seines Lehrers Le Saives nicht auf dem Gebiete der Figurenmalerei, sondern des Stillebens liegen. In seiner bunten Klarheit, seiner üppigen Dekoration mit den holdesten Erzeugnissen des flandrischen Bodens bedeutet unser Werk wohl die prägnanteste Vermittlung vlämischer Malerei in Franken. Verglichen mit dem rund 30 Jahre jüngeren Gemälde des J. Ulrich Bühler im Peter- und Paulchörchen, das in seiner eckigen, ungelenken Zeichnung und dem zaghaften Farbenauftrag auf die gotische Zeit zurückblickt, muß es als eine Verkündigung gänzlich neuer Kunstwerte gewirkt haben. Ja das Ideal Onghers', wie es in dieser Himmelfahrt uns entgegentritt: Frauenhaft zarte Körperreize, schaumige, ganz lichte Farben, spielend leichte Pinselführung, hier ein besonders glückliches Ausdrucksmittel für den geistigen Inhalt des Themas, gemahnt schon an einen viel späteren, an Tiepolo, und die Hauptmeister des Rokoko.

Hinsichtlich der Entstehungszeit und des Donators stehen dem genannten Werke am nächsten zwei Altargemälde in der Stiftskirche von Komburg (b. Schw. Hall). Ludwig Faust v. Stromberg, der auch am Ritterstifte Komburg die erste Dignität inne hatte, bestellte sie jedenfalls

1662[1] bei unserem Würzburger Maler. Das bedeutendere von den beiden ist die Beweinung Christi am linken Seienaltar. Das Zentrum der Komposition ist Maria, die mit der hocherhobenen, flach ausgebreiteten linken Hand gleichsam dem Himmel ihr Leid klagt, mit der rechten aber den Leichnam ihres Sohnes in leicht sitzender Stellung hält. Magdalena, rechts unterhalb der Schmerzensmutter knieend, führt mit leiser, fast schwebender Berührung die linke Hand Christi zum Kusse an den Mund. Johannes wird links zwischen den Köpfen Marias und des Heilandes sichtbar. Er weint still in den vorgehaltenen Mantel hinein. Die Szene spielt unter dem Felsen der Grabhöhle, von der rankendes Schlinggewächs und lose Baumwurzeln herabhängen. Rechts bildet ein Stück Firmament den Hintergrund. Es zeigt ein trübes Gelbrot am Horizont und ist gegen den Zenith von schiefergrauem Gewölk durchzogen. Den Boden beleben eine funkelnde Messingschüssel, die Dornenkrone, die Kreuzinschrift und einige Nägel, zu einem Stilleben gruppiert.

Die Abhängigkeit von Van Dyck steht außer allem Zweifel. Als unmittelbares Vorbild kommt wohl der Stich (Abb. 21) in Betracht, den Paul Pontius von der ungefähr 1630 entstandenen, jetzt im Museum zu Antwerpen befindlichen Pietà anfertigte. Auf den ersten Blick verraten die Gestalten von Mutter und Sohn ihre Aehnlichkeit beziehungsweise Gleichheit. Verschiedenheiten bemerken wir zunächst am Kopfe der Madonna. Onghers hat ihn schlanker, schwächlicher und schmachtender gezeichnet, kurz ihm seine persönliche Prägung gegeben. Ferner bietet Maria nicht den linken Arm in verkürzter Vorderansicht, um auf den Leichnam zu weisen, sondern streckt ihn mit einer seitlichen Wendung weit hinaus. Allein auch so ist die Hand

[1] Das linke Seitenaltarbild ist laut Signatur 1662 gemalt. Das Blatt am rechten Altar: Christus an der Martersäule wurde 1662 gestiftet. S. Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, S. 612.

nicht Onghers' Eigentum, sie bekundet sich vielmehr als die glatte Wiederholung der Hand Marias auf der schon öfter angezogenen, kleineren Antwerpener Pietà. Keinerlei Verwandtschaft mit dem erst genannten Stich haben das Haupt und die Beinstellung Christi, sowie die Figuren des Johannes und der Büßerin. Ob sie aber deswegen persönliche Schöpfungen des Meisters darstellen, bleibt höchst fraglich. Der Kopf des Lieblingsjüngers ist unbedeutend, das Knie Magdalenas, wie vielfach bei Onghers, zu kurz geraten und überhaupt vollständig verunglückt. Es fehlt ihm nämlich alle Rundung und Körperlichkeit.

Wiederum ist es die Farbe, die das Auge von den formalen Mängeln ablenkt. Zwar vermissen wir brillante Fleischtöne. — Der Tote und das Antlitz der Schmerzensmutter sind ganz auf ein müdes Graugelb herabgestimmt, doch spricht aus den Lokaltönen der Gewandung und ihrer Harmonie mit der landschaftlichen Folie ein stark entwickelter Farbensinn und vornehme Gewähltheit. Sanft wallt der himmelblaue Mantel Marias auf das stumpfziegelrote Unterkleid herab (eine besonders Van Dyck geläufige Zusammenstellung). Magdalena bringt die hellere Nebenskala in dem weißen Leibrock, dem Süßlila der Draperie und dem ockergelben, um den Arm gelegten Schleier. Das veilchenblaue Gewand und der dunkelgrüne Ueberwurf des Johannes liefern dazu die dunkleren Halbtöne.

Das Blatt des rechten Altars weist bloß eine Gestalt auf, nämlich den entblößten, an die Geißelsäule gefesselten Christus. Tief geneigten Hauptes und mit vorwärts gebeugtem, schmerzgekrümmtem Rumpfe steht der Erlöser, zu drei Vierteln dem Beschauer zugewendet, in einem aus starken Quadern gefügten Kerker. Diesen Raum erhellt eine an der Decke angebrachte Laterne. Rings um den Gemarterten liegen zerstreut sein Leibrock, Besen, Kette und Eisenhandschuh. Der Kopf Christi erweckt durchaus nicht den Eindruck ganz in sich verschlos-

sener und ins Leid versunkener Nachdenklichkeit, wie sie der Maler schildern wollte, seine Züge tragen nichts Gewinnendes oder Erschütterndes in sich. Der Akt ist mit großer Genauigkeit und vielem Fleiße durchgearbeitet, kann aber die Spuren mechanischen und handwerkmäßigen Schaffens nicht verleugnen. Man sieht weder Weichheit des Fleisches, noch Spannung der Muskeln, kein Hämmern der Pulse oder Zucken der Nerven, was alles Rubens mit soviel Kraft und Lebensfrische veranschaulichen würde, sondern nur ein regelhaftes Nebeneinander von Hell und Dunkel.

Daran tragen auch das Lichtproblem und die Farbenwahl viel Schuld. Die Laterne erweist sich als überflüssig; denn der ganze Raum ist ohnedies schon zu gleichmäßig beleuchtet. Auf keinen Körperteil des Gegeißelten sammelt sich das Licht zu besonders starker Wirkung, kein Gegenstand der Umgebung ist in Schatten getaucht, um die Gestalt Christi deutlicher sprechen zu lassen. Den Hintergrund beherrscht eine bald goldige, bald stumpfer werdende braune Tönung, und dieser gegenüber gibt die Erscheinung des Erlösers wenig Neues. Gleichgültiges Braun bringt sich auch hier in den Schattenpartien stark zur Geltung. Onghers hat wohl Van Dyck folgend reichlich das matte Caput mortuum beigemischt. Die Halbtöne spielen ins Graugrüne, die Palette für die höchsten Lichter enthält Neapelgelb als bestimmende Nüance. So fällt eigentlich die ganze Belebung des Karnates den tiefzinnoberroten Reflexen an den größeren Schwellungen des Fleisches zu, ein von Rubens oft verwertetes Kontrastmittel. Die über den Körper gesäten Blutstropfen nehmen keinesfalls den Beschauer mit naturalistischer Gewalt gefangen, sondern erinnern an die Effekte des Jahrmarktes.

Weit charakteristischer für den Entwicklungsgang unseres Meisters ist das Bild St. Heinrich vor dem Grabe des hl. Wolfgang, das jetzt in der Martinskirche

zu Kannstadt[1] an der linken Seitenwand hängt. Das sehr große Gemälde trägt links unten die Signatur Osw. Onghers fecit an° 1664.

Die Komposition zeigt ein glückliches Anhäufen und Verteilen der Massen, aber den Einzelfiguren gebricht es zum großen Teil an Lebenstreue, Bewegung und Festigkeit. Der links sich aus dem Bildrande vorneigende Jüngling hat viele Aehnlichkeit mit einer Nebenfigur auf dem schon erwähnten Stich des P. Pontius: Der selige Hermann Josef. Der Herzog müßte entschiedener und schwerer auf dem Boden knieen. Seine gefalteten Hände passen keineswegs für die Seitenansicht, wie sie der übrige Körper bietet und haben nichts Männliches an sich. Ebenso besitzen die Hände der anderen Personen wenig Ausdrucksfähigkeit. Endlich ist die Kniestellung des Pagen, der die Schleppe trägt, nicht getroffen. Der breite, fast flüchtige Farbenauftrag, sowie die Zusammenstellung der Töne erinnern einigermaßen an die Manier des Rubens in den zwanziger Jahren. (Anbetung der Könige, gemalt für die Abteikirche St. Michael in Antwerpen, jetzt im Museum dieser Stadt.) Das tiefe Zinnoberrot des fürstlichen Mantels behauptet sich in der ganzen Farbenharmonie als Dominante. Der außerordentlich weich gemalte Hermelin legt sich mildernd darüber. Links vertreten die Edelknaben hellere, aber bunte Mitteltöne wie Lachsrosa, Grauviolett, rechts dringt der Teppich mit lautem Gelb, Rot und Schwarz hervor. Dagegen werden die weiter zurückliegenden Partien durch Lederbraun, Stumpfblaugrün, Blaßblau und Braungrau auf eine viel kühlere Stimmung gebracht. Teilweise, und dies gilt namentlich von der Figur des hl. Wolfgang, wirkt die Maltechnik formelhaft und gequält, sie ist aber nicht mehr die gleiche, wie an den drei letztgenannten Werken, sie erstrebt ihre Effekte nicht mehr

[1] Soll sich vor der Säkularisation in der Stiftskirche von Ellwangen befunden haben. S. Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, S. 121.

durch ein möglichst sachtes Vertreiben der Pigmente, sondern setzt auf der gleichmäßig angelegten Untermalung Tupfen und Striche zielbewußt nebeneinander.

Onghers wagt in diesem Werke zum zweitenmal den Versuch der Lichtmalerei, aber die weiche Auflösung der Figuren, die Erweiterung des Luftraumes, das Aufblitzen der einzelnen, Lichtfunken und was sonst noch von einer delikaten Lichtführung gefordert wird, suchen wir vergebens. Das grelle Aufleuchten des Teppiches fällt wohl sofort ins Gesicht, allein, daß die Fackel hierfür die Lichtquelle ist, erschließt man bloß durch Gedankenfolgerung, der Augenschein weiß nichts davon; denn fast alle Personen und Gegenstände sind in ein mittleres Tageslicht ohne erhöhte Reflexe, ohne vertiefte Schatten hineingestellt.

Das Jahr 1666[1] bringt uns Kunde von jener Schöpfung des Künstlers, die der Nachwelt als der kristallinische Niederschlag seiner sämtlichen Vorzüge und Schwächen erschien, die außerdem heute noch mit einem ebenso persönlich akzentuierten Erzeugnis Rüls am gleichen Ort in Parallele steht, nämlich das Hochaltarbild in der ehemaligen Kapuzinerkirche zu Ochsenfurt (näheres siehe Lebensgeschichte).

Der Hauptvorgang entwickelt sich in einer von links nach rechts aufsteigenden Diagonale. Den Kopf in reinem Profil darbietend, den übrigen Körper zu drei Vierteln nach vorne richtend, kniet der hl. Burkard vor der in

---

[1] Rechnungsnachweis des Pflegers vom 21. Januar 1666 in Materialien, S. 513:

100 fl. Hat Herr von Wallenfelß auf Abschlag Herrn Von Sekhendorf seel. legats gelieferth. Sa perse. Dauon ist bezahlt worden Vndt noch zu bezahlen. 72 fl. seindt Oßwaldt dem Mahler vor das blath im hohen Altar zu Ochsenfurth in der HH: Capuciner Kirchen würkhlich bezahlt worden vndt 24 fl. müßen Ihm noch vor die 2 nebenflügel bezahlt werdten. thut 96 fl.

Vgl. K. A. Würzburg, Rechnungen $\frac{\text{CCCCLXXXV}}{14444'45}$.

den Wolken stehenden und von Engelchen begleiteten Gottesmutter mit dem Christkind. Links oben taucht ein Engel auf, der mit der rechten Hand in empfehlender Gebärde auf den hl. Bischof weist, mit der linken aber in den offenen Himmel zeigt. Von den ihm beigesellten Putten schwebt einer zu Häupten des Verzückten, um ihm die Mitra aufzusetzen. Das ganze Ereignis ist ins Freie verlegt. Deutlich charakterisiert sich die Landschaft als das Maintal bei Würzburg; so erkennen wir die Veste Marienberg mit den von welschen Hauben bedachten Türmen und die Burkarder Stiftskirche.

Die Gruppierung bietet kein angenehmes Zusammenfließen der Linien, keine harmonische Beziehung zwischen der Schwere der einzelnen Gestalten; der himmlische Genius weiß uns samt seinen kleineren Kameraden fast gar nichts zu sagen und verhüllt darum nur schlecht seine Aufgabe, als reines Staffagemittel zu dienen. Außerdem verstärkt gerade die reiche Belebung des Luftraumes den Mangel an Figuren auf der Erde und verschiebt das Gleichgewicht zwischen der oberen und unteren Bildhälfte, zumal der hl. Burkard ganz nach links zurückgedrängt ist.

Diese Schwäche darf man aber Onghers nicht allzu schwer anrechnen, da er, wie das Thema und die Genesis des Werkes nahelegen, jedenfalls auf die Wünsche der Bestellerin[1] Rücksicht nehmen mußte. Durch sorgfältige Zeichnung hat der Maler ähnlich wie auf der Himmelfahrt Mariä des Würzburger Domes außerordentlich viel zur Beseelung und vornehmen Erscheinung der Gestalten beigetragen. Desungeachtet konnte er seine Lieblingssünden bei Modellierung des menschlichen Körpers nicht niederkämpfen. Wirkt doch der Oberarm des Engels, als wäre er vollständig aus der

[1] Nach einem an Scharold adressierten Brief in Materialien, S. 642, Maria Christina von Neuhauß, geb. Zobel von Giebelstadt.

Schulter herausgerenkt, und das vorgestellte Bein des Bischofs möchte man in anbetracht des mächtigen Rumpfes für den Stummel eines Stelzfußes halten. Onghers hat sich eben nicht ernstlich bemüht, von der knienden Figur eine klare Wirklichkeitsvorstellung zu gewinnen, sonst hätte er auch nicht den Rauchmantel in Dreieckform über den Leib des Heiligen geschlagen.

Direkte Benutzung fremder Motive läßt sich nicht nachweisen. Immerhin weckt die auf die Brust gelegte Hand St. Burkards, trotz ihrer Umbildung im Onghersschen Geschmack (flacher Rücken, säbelförmige Biegung des kleinen Fingers), die Erinnerung an Papst Sixtus auf Raffaels weltbekanntem Madonnenbilde. Für die Beurteilung des künstlerischen Gesamteindruckes unseres Werkes bildet aber die Farbe den Hauptfaktor. Auffallend, weil ganz von der bisherigen Technik abschwenkend, erscheint zunächst die porzellanartige Glätte. Keine frühere und keine spätere Leistung läßt sich zum Vergleich heranziehen, offenbar wollte der Meister nur eine Probe seiner Allseitigkeit geben. Doch muß erwähnt werden, daß die Albe des Heiligen nicht wie die übrigen Teile des Altarblattes in fettem Emailglanz strahlt, sondern infolge trockener Malweise und des mattvioletten Nebenschimmers an Pastellkreide erinnert, eine sporadische Ausnahme, die aber einige Jahre später als Regel dominiert. Bezüglich der Tonwerte sind zwei Strömungen zu beachten, wobei die von der linken Oberecke zur rechten Unterecke laufende Diagonale als ungefähre Scheidelinie gelten kann. Eine Stimmung in Gold bedingt der Brokatmantel des Bischofs samt den Insignien, ferner das besonders satte Karnat dieser Figur und des um sie bemühten Engelknaben.

Die kältere Atmosphäre des Gegenüber gründet einmal in der Gestalt Marias, deren Fleischpartien, wie jene ihres Kindes, nur zwischen Graurosa und Elfenbein spielen. Das ziegelrote Gewand könnte wohl die Wärme steigern, wird aber gebrochen durch die weiße Windel des Jesuskindes und um-

hüllt von einem mächtigen, hellblauen Mantel. Fürs zweite kühlt die Skala das Grau der Wolkenmassen, endlich die ganz von weichem Silberschein verschleierte Landschaft. Die wiederholt erwähnte Engelgruppe vermittelt auch koloristisch zwischen den beiden Bildzentren. Deshalb zeigt die Gewandung des himmlischen Jünglings ein sattes Violett und Grün, beides Mischungen aus den drei Grundakkorden des Werkes: Gelb, Rot und Blau. Der äußerst klar in Form und Farbe herausmodellierte Kopf St. Burkards und die hoheitsvolle Madonna, der drei holde, feingeschnittene Engelsköpfchen als Fußschemel dienen, sind Kronzeugen für die Leistungsfähigkeit Onghers' und führen uns, allerdings nur für einen Augenblick, zum zweitenmal in das Hochland seines künstlerischen Ideals. Aus der Figur Marias mit ihrem schlanken Gliederbau, dem blassen Karnat und dem wundervoll dazu kontrastierenden, tiefbraunen Haar, sowie aus den Nüancen der Draperien spricht schließlich noch die Tatsache, daß der Meister sich in Van Dyck glücklich eingefühlt hat. Die auf den Seitenflügeln dargestellten Heiligen, Franziskus und Bonaventura, sind jedoch Alltagsfiguren ohne künstlerischen Hauch.

Leider bekundet auch ein anderes Gemälde aus dem gleichen Jahre[1] ein merkliches Erschlaffen der Spannkraft, nämlich die Beweinung Christi in der Kirche des Würzburger Juliusspitals (Abb. 4). Der architektonische Aufbau der Figuren ist einfach: die auf einem weiß verhüllten Stein ruhenden Beine des Leichnams dienen als Basis für eine Pyramide, die links im aufgerichteten Oberkörper des Toten emporstrebt, im Kopfe Marias gipfelt, durch dessen Neigung nach rechts gedreht wird und nun an der knieenden Magdalena hinabgleitet. Zwischen Maria und die Büßerin tritt Johannes als Rundungsfigur. Die konstruktiven Elemente der Darstellung sind also ziemlich fest ineinander gefügt, allein

[1] S. die auf dem Bilde befindliche Datierung.

die in spitzem Winkel auseinander starrenden Beine Christi beeinträchtigen das Fundament der Gruppe. Aeußerst hart wirkt dann der vielfache Parallelismus der Horizontallinien: die beiden Längskanten des Steines, die Oberschenkel des Heilands, sowie eine durch Christi Schultern, den Unterarm seiner Mutter und den Nacken Magdalenas laufende Gerade. Recht bedenklich ist auch die Entdeckung, daß der Maler aus dem uns schon vertrauten Stich des Pontius (Abb. 21) zwei Figuren: die Gottesmutter und Magdalena geradezu abgeschrieben hat. Eine geringe Aenderung können wir nur am Kopf der Mater dolorosa konstatieren. Sie bedeutet aber nicht einmal einen Wertzuwachs; denn das Gesicht, ein leeres, gedrungenes Oval mit hervorquellenden Augäpfeln und dem überkleinen Mund der Modezeitung ist jeder persönlichen Note und allen innerlichen Ausdruckes bar. Der Leichnam Jesu erscheint ja gegenüber der graphischen Vorlage stark verändert, dennoch vermissen wir an ihm die Reize frischer Originalität und sprechender Gefühlsäußerung. Der vollständig zurückgeworfene Kopf reproduziert nur ein bereits in Großhomburg und St. Burkard (Abb. 3) gebrauchtes Motiv, und die stete Zickzacklinie des Umrisses gibt dem Akte eine steife Gefrorenheit. Aehnliches gilt von dem linken Arm Magdalenas, dessen Eckigkeit den Moment plötzlicher Rührung keineswegs verdolmetscht. Johannes ist ohne scharf ausgeprägten Affekt geschildert, wie ihn Onghers meistenteils bei Darstellung dieser Szene auffaßt.

Die Behandlung der Farbe zeigt engsten Anschluß an Van Dyck und hat hierin nur ihresgleichen in der Eibelstädter Pietà. Bleich hebt sich das Antlitz Marias aus dem schwarzen Kopfschleier, noch kälter ist das Karnat des toten Körpers mit seinen grau angelaufenen Gliedern. Zwischen hinein drängen sich ein antikblauer Mantel, ein Wollkleid in schmutzigem Gelbweiß und das ledergelbe Schamtuch. Die schwersten Töne: Brünett, Dunkelgrün, Rot fügt die Gestalt des Johannes dazu,

Magdalena aber sorgt für freundliche Auflichtung durch das rosige, schaumig gemalte Fleisch, weiche blonde Haare und das hellviolette Gewand. Bezüglich des Malverfahrens und der Farbenwahl überzeugen uns diese beiden Figuren von Onghers' eigenster Art. Dagegen kommt in der dunstigen, blaugrauen Luftstimmung das Vorbild wieder ausgiebig zu Wort. Weiterhin mahnt an den größten Rubensschüler die Einhüllung der Schattenseite in ein lasierendes Braun, das namentlich für das Beiwerk des Vordergrundes mit augenscheinlicher Vorliebe verwendet wurde. Die Pinselstriche, insbesondere die Lichter sind kräftig hingesetzt, aber sie benützen die Zufälligkeiten des dicken Auftrages nicht geschickt genug für die plastische Rundung, um impressionistisch pikant wirken zu können. Doch dürfen wir wohl zur teilweisen Entlastung des Künstlers annehmen, daß manche Partien des Gemäldes ihre Lasuren durch Verputzung eingebüßt haben, und an anderen eine glasige Firnisschicht den sanften Schmelz ausgetilgt hat. Ein Vergleich mit dem Komburger Blatte fällt zugunsten des letzteren aus, weil es weniger theatralisch, als von innen heraus bewegt ist.

Hier soll auch noch eine dritte Behandlung des nämlichen Stoffes besprochen werden, die zwar zeitlich um einige Jahre zurückdatiert werden müßte, aber eben deshalb geeignet ist, die Entwicklung Onghers' klar zu legen. Das in Rede stehende Bild hängt in der Würzburger Pfarrkirche St. Burkard, im nördlichen Arme des Querschiffes (Abb. 3).

Es schmückte ehedem ein Grabmal des die Kirche umschließenden Friedhofes und wurde erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts behufs besserer Konservierung in das Gotteshaus gebracht[1]. Aber trotzdem vergegenwärtigt das Werk noch seine ursprüngliche Bestimmung; denn es zeigt eine weibliche Por-

[1] Obertür, Taschenbuch für die Geschichte des Frankenlandes, besonders dessen Hauptstadt Würzburg, 1795, S. 261.

trätfigur unter den klagenden Freunden Jesu. Ueber der Person der Dargestellten ruht leider vollständige Ungewißheit. Zwar schreibt Obertür in seinem Taschenbuch von 1795[1]: «Zunächst am obern Eingang hängt ein anderes Bild von diesem Meister (Onghers). Es war das Denkmal, so er seiner Gattin zunächst an ihrem Grabe unter der Halle bey dem unteren Eingang errichtet hatte . . . Es stellt die Grablegung Christi vor. Seine Gattin erscheint darauf unter den Weibern, die am Grabe Christi weinten.» Doch gegen diese Behauptung sprechen schwerwiegende Gründe. In dem 1660 für sämtliche Stadtviertel und Dorfschaften angelegten Steuerbuch ist der Name des Malers allerdings unter der Rubrik «Mainviertel» für die Jahre 1664 bis 67 eingetragen, aber die sehr gut geführte Matrikel von St. Burkard kennt den Namen Onghers nicht. Und es liegt gewiß nichts näher als die Annahme, daß die Frau dem Pfarrsprengel angehörte, in dessen Kirchhof sie beerdigt wurde. Da ferner der Meister bereits 1663 mit Maria Katharina Zinckh sich verheiratete, und diese Frau ihn überlebte, so bleibt als einzige Stütze für Obertürs Bemerkung nur die Hypothese: Onghers sei zweimal verheiratet gewesen und seine in jungen Jahren verstorbene erste Gemahlin gegen das Herkommen bei St. Burkard bestattet worden. Hierfür fehlen aber bis jetzt nicht weniger als alle urkundlichen Beweise.

Die Würdigung der rein malerischen Qualitäten des Bildes verschafft uns die Gewißheit, daß es sich um eine Schöpfung aus der Frühzeit des Meisters handelt. Die Gruppengliederung zeigt einen ganz angenehmen Rhythmus, aber in der Haltung der einzelnen Figuren steckt noch viel Befangenheit. Wie ungeschickt laufen die Arme Christi und des Jüngers nebeneinander her, wie plump kreuzen sich die Arme des Leichnams! Der linke Fuß nimmt sich wie gebrochen aus und ist fast nur mit der Sohle sichtbar. Recht unbeholfen kniet auch

[1] Ebenda.

die Verstorbene da. Obschon die Gestalt in totaler Seitenstellung gezeichnet ist, blickt der Kopf en face aus dem Bilde heraus. Wahrscheinlich sollte durch diese Drehung die Gesichtsähnlichkeit besser hervorgehohen werden. Die Hände sind die gleichen, wie jene des hl. Heinrich in Kannstadt, so daß realistische Gestaltung auch nicht entfernt in Frage kommt. Die Art, wie Magdalena das Skapulier der Verblichenen bittend der Schmerzensmutter vorhält, erscheint affektiert. Der Kopf Christi unterscheidet sich fast gar nicht von dem uns schon geläufigen Typus in Komburg und im Juliusspitale. Der Akt ähnelt sehr dem Leichnam auf einer Skizze des Van Dyck (vorm. Paris Sammlung Rud. Kann), hat aber noch etwas von der Fleischigkeit des Rubens.

Sein Karnat ist von feierlicher Schwere. Maria trägt dem Geschmacke Van Dycks entsprechend (vergl. Kreuzigung Christi in der Kathedrale von Mecheln) violettes Unterkleid, blaugrünen Mantel und schwarzen Schleier. Die übrigen Personen umschließen als Trias von Stumpfgrün, Rot und Schwarz den in Blond getönten Leichnam. Diese Einbettung in düsteren Ernst charakterisiert ihn feinsinnig als die Seele des Bildes und den Retter der Verewigten. Eine Auflösung der plastischen Form durch luftige Halbtöne oder eine Verflüchtigung durch bräunliche oder grauliche Nebel, wie auf dem Bilde im Juliusspital, ist dem Maler noch fremd, dafür sprechen deutlich die festen Umrandungen.

Daß Onghers' Werdegang überhaupt die weiche Verschleierung der Umrisse sowie die Auflichtung und Brechung der Töne systematisch erstrebt, das bestätigt auch eine hl. Familie aus dem Jahre 1669[1]. Das Gemälde wurde allem Anschein nach vom Bamberger Fürstbischof Philipp Valentin Voit v. Rieneck[2] für einen Altar der alten Martinskirche

[1] Bezeichnet.

[2] In der linken Untenecke befindet sich das Doppelwappen des Hochstiftes Bamberg und des Fürstbischofs.

in Bamberg bestellt und kam nach Abbruch dieses Gotteshauses in die jetzige Martins- vormalige Jesuitenkirche, wo es leider einen sehr ungünstigen Platz unterhalb der Orgelempore erhielt. Ferner mußte es sich eine starke Vergrößerung gefallen lassen, weil man ein adäquates Gegenstück zu Pozzos ebenda befindlicher «Herrlichkeit des Namens Jesu» haben wollte.

Die Handlung ist sehr einfach. Maria sitzt mit dem Jesusknaben auf dem Schoß im Freien vor dunklen Bäumen. Die linke Hand legt sie auf den Sitz, um das Hinabgleiten des Mantels zu verhüten, mit der rechten will sie gerade ein Linnen über die nackten Glieder des Kindes breiten. Dieses neigt sich in seiner ganzen Haltung der Mutter zu. Nur der Kopf und das rechte Aermchen verlangen lebhaft nach dem von links hinzutretenden Kameraden Johannes, den das Fell und das Kreuz mit dem umlaufenden Spruchband als den künftigen Wüstenprediger kennzeichnen. Ein kleiner Engel hilft ihm das widerstrebende Lamm, den gemeinschaftlichen Gespielen, herbeischaffen. Rechts bieten zwei Himmelsgeister von gleicher Jugend einen Fruchtkorb an. In der Höhe schwebt aus dem von goldenen Strahlen durchleuchteten Gewölke die Taube des Geistes herab, Blumen tragende Engelchen kreuzen in der Luft, eines reicht ein besonders üppiges Rosengewinde der Madonna[1].

An einen Originalentwurf kann man jedenfalls nicht denken, da ganz das gleiche Bild, wenn auch in schlechter Durchführung, sich in der Wandverkleidung der Jesuitenkirche in Köln findet. Die Anregung zu dieser Kopie wurde doch nicht in dem entlegenen Bamberg gewonnen, sondern ist vielmehr in den benachbarten Niederlanden zu suchen, so daß beide Meister aus einer Quelle schöpften. Im letzten Grunde dürfte die Befruchtung wiederum von Van Dyck ausgehen, wofür die

[1] Haas spricht in seiner Geschichte der Pfarrei St. Martin zu Bamberg, S. 69, irrtümlich von einer Aufnahme Mariens.

delikat geformten Köpfe von Mutter und Kind hinreichende Gewähr leisten. Die Kernflächen des Kolorits liefert Maria in dem Rot und Blau ihrer Gewandung, beide Töne tragen aber neue Akzente, das Unterkleid zeigt die eigenartige Farbe der Kornrade, und auf dem hellblauen Mantel lagern graue Wiederscheine. Die übrigen Partien sprechen koloristisch nicht besonders laut, nur das Bernsteingelb in der Nebengruppe der kleinen Fruchtträger weiß sich einigermaßen zu behaupten. Das Fleisch der Hauptpersonen glaubt man bloß aus einem lichten Nebeldunst hervorschimmern zu sehen, der gerade an den markantesten Punkten wie Stirne, Nasenrücken, Backenknochen sich auflösen will. Es ist aber schwer über den einstigen Wert des Gemäldes zu urteilen, die Lackschichte ist erblindet, der landschaftliche Teil von Flecken durchsetzt und das visionäre Ereignis in der Luft stark verschwärzt.

Endlich eine Stütze für die Meinung Murrs[1]: «Onghers studierte Rubens vollkommen». So verdient nach meiner Ansicht die Kreuzabnahme im Cassianeum zu Donauwörth[2] genannt zu werden. Rubens ist der geistige Vater dieser vollentwickelten Komposition. Der Leichnam Jesu, als universaler Augenpunkt umringt von einem Kranze hebender, tragender, hemmender und klagender Gestalten: das ist ein Lehrsatz des größten Dramatikers der nordischen Malerei. Wie auf dem Wunderwerke in der Antwerpener Kathedrale, fällt Johannes die Hauptlast zu, gleitet Christus allmählich aus der Höhe herab, hält ein entblößter Arbeiter das Linnen mit den Zähnen fest, um alles unsachte Wesen von der heiligen Bürde

---

[1] Chr. G. von Murr, Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, S. 120.

[2] Das Gemälde befand sich bis 1885 im Auszug des Hochaltars der Franziskanerkirche in Würzburg. Vgl. K. A. Würzburg, Saecul. 1823 (fasc. XLVII) Bericht des Galerieinspektors Chr. Fesel, S. 18.

Anläßlich der Beseitigung aller nichtgotischen Einrichtungsgegenstände wurde es der hl. Kreuzkirche in Donauwörth gegeben, wie mir H. P. Conrad Eubel O. M. in liebenswürdiger Weise berichtete.

fernzuhalten. Ferner schließt auch hier Magdalena die Masse der Figuren nach unten zusammen; sie ergießt ihren Schmerz in einem Kuß auf den Fuß Jesu. Nun begegnen uns aber drei Figuren, für die Rubens' Ausdrucksweise keinerlei Andeutung bietet, und die überhaupt nicht vlämischer Art zu sein scheinen. Maria drängt sich nicht mit empfangsbereiten Armen dem Leichnam entgegen, sondern krampft in kontrapostischer Wendung ihre Hände ineinander; Nikodemus erfüllt durch seinen schräg ausholenden Oberkörper und seinen dem Leichnam horizontal untergeschobenen Arm die Szene mit einer energischen Vorwärtsbewegung. Joseph von Arimathäa stellt sich in ziemlich frontaler Ansicht als der Mann prüfender Uebersicht zur Schau. In dem Ratsherrn lebt Titians Weise. Er erinnert uns mutatis mutandis an das Selbstporträt des Meisters, an den «Alten vom Berge», der mit Kennermiene die Zukunft an sich heranziehen läßt[1]. Zur weiteren Lösung dürfte die Gestalt der Schmerzensmutter den Schlüssel reichen. Sie hat ihre Analogie auf einer Grablegung in der Nagelkapelle des Bamberger Domes. Für Nikodemus bringt das Blatt zwar kein striktes Vorbild, aber sein strammes Zugreifen vergegenwärtigt uns die Art, mit welcher dort ein sehniger, unbekleideter Mann die Füße des Heilandes umschlingt. Und nun erkennen wir auch, daß die gleiche Figur für Schulter und Arm des erwähnten, auf der Leiter postierten Helfers verwendet wurde. Die tiefgezogenen, äußerst nachdrücklichen Falten in dem Teil des Leichentuches zwischen Johannes und Magdalena tilgen endlich den letzten Zweifel, ob dem Künstler das Bamberger Gemälde vor Augen stand oder nicht. Um derartiges malen zu können, mußte Onghers die Farbe an der Leinwand selbst gesehen haben.

Aber schon wieder ein Rätsel! Wer ist der Schöpfer des genannten Werkes? Die Lokaltradition sagt: «Von oder nach

[1] Vgl. das Selbstporträt Titians im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin oder den Kupferstich von Agostino Caracci.

Annibale Caracci». Nur soviel läßt sich als fester Kern herausschälen: Diese Grablegung war unserem Meister und seinen Zeitgenossen bekannt. Denn abgesehen von den bereits besprochenen Anklängen hinterließ er eine wortgetreue Uebersetzung der Heilandsfigur in Bronnbach[1], eine Kopie des ganzen Blattes hängt in der Würzburger Festungskirche und stammt nach Obertür[2] von Rül oder aus dessen Schule, eine weitere Wiederholung sah ich am linken Seitenaltar der Pfarrkirche in Haßfurt.

Mehr Reize haften an der Frage: Wie hat Onghers die gegebenen Elemente mit seinem eigenen Geschmack harmonisiert und mit seinen Tendenzen durchtränkt? Zunächst ist die Angliederung mehrerer Figuren auf der linken Seite dem eigenen Empfinden des Künstlers zuzuweisen. Leider, da infolgedessen eine zähe Masse von Ueberschneidungen, unreifen Bewegungen und zusammenhangslosen Köpfen an der Hauptgruppe klebt. Höchstens der Idee nach, doch keinesfalls hinsichtlich der Erscheinung wird das Werk durch ein Kind bereichert, das seine Mutter am Weinen hindern will. Auch in dem Gros des Aufbaues ist die Zeichnung arm an Liniensprache und enthält viel Schleppendes. Wiederum die trockene Parallelbegleitung der zwei Arme Christi und des Johannes (vgl. Pietà St. Burkard, Würzburg). Nicht weniger als sechsmal ärgern den Beschauer lahm gefaltete Tuchzipfel in gedankenlosen Händen. Um so lehrreicher ist es, zu beobachten, wie Onghers mittels einer hochstehenden Oekonomie des Malens das Ueberkommene gelegentlich verfeinert. Die Bamberger Vorlage gibt im Kopf Marias einen etwas derben Volkstypus, setzt keck die kleinere Hälfte des Dreiviertelprofils in Schatten und schneidet die Lichtpartien zu scharfer Silhouette heraus. Das alles erlebt unter den Fingern des Würzburger Künstlers eine stille Metamorphose, die Kurve der Nase mildert sich zu einer sanften, an-

[1] Im Chorgestühl der Epistelseite.
[2] Taschenbuch 1795, S. 177.

genehmen Schwellung, statt herben Schmerzes spricht aus Augen und Mund verhaltenes Leid. Weiches Sfumato umhüllt die beschatteten Teile und modelliert die Muskulatur des Halses.

Als Ganzes genommen ist das koloristische Rezept freilich Rubens abgelernt. Es erstrebt die möglichst dichte Besetzung der Fläche mit Lokalfarben. Deshalb wird selbst das Fleisch dem steten Wechsel der Tonbrechung unterworfen. In saftigem Goldbraun glänzen die knorrigen Glieder des Arbeiters, die Variation ins Rötliche vertritt Johannes, ihm hält Joseph von Arimathäa koloristisch die Wage. Ein beinahe süßliches Rosa reiht sich mit Magdalena an und wächst an Eigenwert neben dem gebräunten Nikodemus. Maria, schon zeichnerisch außerhalb dieses Figurenringes stehend, wird in ihrer Selbstständigkeit gefestigt durch die toten, bleichen Nüancen des Fleisches. Sie ist so in feinfühliger Weise als Reflex ihres Sohnes gedacht. Letzterer bedeutet den Sammelpunkt und die Lichtquelle für die ganze Farbenzentifolie. Aber auch seine Leichenblässe entbehrt nicht eines beweglichen Spieles von Schattierungen. Olivbraun rundet die Wölbungen des Oberkörpers, auf dem rechten Arm ruht ein bläulicher Hauch, über das sehr liebevoll verfolgte Muskelgeflecht des linken Armes rieseln feuchtgrüne Lasuren. Die grau angelaufenen Beine sind dagegen ohne sorgliches Verweilen bei irgend einem anatomischen Detail in der Richtung des Schienbeines gleichgültig zu Ende gestrichen. In dem farbenreichen Umland: Intimes Dunkelrot mit nur spärlichen Lichtern von dumpfem Feuer, als kräftigster Akkord bei Johannes und in der Kopfbedeckung des Ratsherrn, friedliches Blau im Unterkleid des Nikodemus, vom blaugrauen Mantel sekundiert und vom Graugelb des Turbans pariert. Links oben die Madonna mit schwarzem Schleier und hellblauem Ueberwurf in einer neutralen Umgebung. Diese soweit glückliche Konstellation flaut aber bedenklich ab durch das schläfrige Nebeneinander von Weiß, Hellviolett und Ockerbraun in der Bekleidung der Büßerin.

Das schmutzig braune Terrain des Vordergrundes ist bühnenmäßig mit rein «begrifflichen» Gewächsen und den Leidenswerkzeugen ausgestattet. Völlig den Prinzipien des Lokalkolorits entsprechend und die Monumentalität erhöhend steht hinter dem bunten Vielerlei die schwarzviolette Luft, die sich rechts, etwa in halber Bildhöhe, zu einem Sonnenuntergang über abendblauer Landschaft aufhellt.

Wir haben also ein Aehnliches wie in Antwerpen zu konstatieren, nämlich die Freude an einem schwellendem Gewinde von Tönen, aber zugleich ein Verschiedenes, insofern die edelsteinartig leuchtenden Farben eine Wandlung ins Milchige erfuhren und von leisem Dunst umflort wurden. Eine Glanznummer unter den Leistungen des Meisters, hat das Gemälde hinsichtlich des Anschlusses an Rubens unbedingt als Enklave zu gelten. Doch ein Wegweiser nächst gelegener Ziele wird es mit der anderen Hauptschöpfung des Jahres 69 durch die fühlbare Vorliebe für atmosphärische Werte.

Im allgemeinen erwies sich bisher Van Dyck als das Ideal des Meisters. Er mußte ganze Figuren, wenn auch auf dem Umwege des Kupferstiches leihen und öfters auch die Gesamtstimmung des Kolorits vermitteln. Dennoch läuft diese stete Fühlungnahme mit dem genialsten Schüler des Rubens nicht auf eine Preisgabe eigenen Suchens hinaus, wenigstens nicht bezüglich der Malweise. Eine Leistung wie die Himmelfahrt Mariä des Würzburger Domes beweist doch entschieden, daß Onghers die Lebensader seiner Kunst gefunden hat, und auch in den anderen Gemälden verspürt man fast immer ein Tasten nach neuer Ausdrucksmöglichkeit. Mit Beginn der 70er Jahre erfolgt nun ein energisches Abschwenken von Van Dyck, was die Farbengebung betrifft. Hierin gelangen die Prinzipien Le Saives wieder zu Ehren, ohne freilich die Alleinherrschaft zu erlangen. Vielmehr ist der gereifte Stil Onghers', der von jetzt

ab alle seine Werke ungemein deutlich charakterisiert, die Vereinigung dreier Quellen: Die Zeichnung trachtet nach der Eleganz des höfischen Van Dyck, die ganz helle, oft kreidige und glanzlose Untermalung bleibt als unverlierbarer Rest der Mitgift Le Saives, doch über beides breitet sich ein luftiges Heer von allen möglichen Schattierungen zwischen Blau und Rot, den Dominanten der vlämischen Farbengebung, zwischen Schwarz und Weiß, Sepia und Blaßgelb. Aber die Behandlung der Form wird sehr manieriert, die Zeichnung ist öfters ohne Nachdruck lässig hingeschrieben, und die rein dekorative Ausstaffierung mit Emblemen, Spruchbändern etc. macht sich zuweilen recht zudringlich.

Die Hauptrichtpunkte dieser neuen Empfindung finden sich programmatisch auf dem ehemaligen Hochaltarbild der Marienkapelle in Würzburg, das der Meister im Auftrage des Rats[1] 1670[2] ausführte. Das Ge-

---

[1] Stadtarchiv Würzburg, R. P. 1669, S. 12. Dinstag des 22. January ist mit dem Mahlern, bildthauern vndt Schreinern abgehandelt Vnd geschlossen worden. Alß H: Oßwalt ongers Mahlern für Zwey blätter V: L: Frauen himmelfahrt d. visirung nach Zumahlen vndt bis Kiliani 1670 Zu lifern 260 Rhtlr. Vnd dan ein fud Weins 1665er.

[2] Stadtarchiv Würzburg, Kapellenrechnung 1670. Einnamb Geldt aus der allhiesigen Stattsteuer. 240 fl. Vonn denen Hrn Einnemers Zu uölliger Zahlung Herrn Oßwaldt Vngers Kunstmahlern, der die beede blätter gemahlt, so Im althar Zu sehen.

Ebenda: Außgab an Geldt Dem Mahler 312 fl. an 260 Rhtlr, Herrn Oßwaldt Vngers neben 1 fuder Wein Vonn den Zweyen grossen blättern Zu mahlen, Vermög vonn E. E: Rath mit Ihm getroffenen gedings. Mehr 24 fl. Aus befelch E. E Raths, Ihm vnd seinen gesellen Zum Trenkhgelt dieweilen er an der Kunst keinen fleiß gespart.

Stadtarchiv Würzburg, R. P. 13. April 1671, S. 129 f. Alß Oßwalt Ungerer Mahler alhier sein wegen deß Verfertigten blatß in dem hohn Chor Altar in Vnser lieben Frawen Capelen 180 Rhtlr sambt 1 Fud Wein bedingt salarium sollicitirt sodann E. E. Rath die Visirung Vbr, gemelten, Altarsblat Vnderdenist: offerirt der hoffnung ein Discretion Verdint Zue haben, weil er ahn bemeltem blat seinen Fleiß vnd Kunst sonderlich gebrauchet, Ist darauf Concludirt worden ihm Zu denen 180 noch 20 Rhtlr pro Discretione also 200 für Voll nebens den 1 Fud wein (unleserlich) abfolg Zu lassen. S. auch die Signatur auf dem Gemälde.

mälde, eine Himmelfahrt Mariä, ist gegenwärtig der Sammlung des Würzburger historischen Vereins[1] einverleibt.

Verglichen mit dem acht Jahre älteren Bilde im Dome gewinnt die Doppelszene an Nachdruck. In der Höhe die Gebenedeite, bereits im Steigen innehaltend und die Arme sehnsüchtig ausbreitend, weil sich ihr soeben der Anblick des dreieinigen Gottes erschließt. Rings um sie wirbelt, schiebt und jubelt eine Engelglorie von mächtigem Durchmesser, die höchste Entfeßlung kindlicher Lust. Zu dieser Kreisformation in frontaler Schaustellung liefert die Ellipse der ums Grab versammelten Apostel das passende Korrelat. Die Begebenheit ist ins Gewaltige, Uebermenschliche hinaufgehoben und das, relativ gesprochen, mit ungewöhnlichen Mitteln. Schon die ausschließliche Verwendung der Motive des Stehens und Knieens verhilft der Erdengruppe zu imposanter Schwere, dann aber die Bauweise der Komposition. Zwei Stehfiguren gerade in den Brennpunkten des Ovals regeln als unverrückbare Achsen den Umlauf der Gruppierung. Vorne sind zwei knieende Gestalten zwischen sie hineingesetzt mit der Aufgabe, die Episode unbedingt im Boden wurzeln zu lassen. Hinter ihnen, auf der entgegengesetzten Ausbiegung der Peripherie, reiht sich Mann an Mann zu einer lückenlosen, hochhinaufgezogenen Wand. Endlich am äußersten Rand rechts und links, der Mitte zustrebend, noch zwei Köpfe im Profil, um die Masse fester zu ballen und glatt abzusondern.

Wie gut versteht Onghers diesmal das formale Moment! Zur Ueberlebensgröße emporgewachsen sind die Apostel bei schlichten Umrissen voll plastischen Inhalts. Ein vielgehemmtes, aber elementar sieghaftes Verlangen flammt in der Büste des Johannes, entwindet sich dem Druck der auf die Brust ge-

[1] Bei der Gotisierung der Marienkapelle samt dem barocken Altaraufbau entfernt, stand es längere Zeit zusammengerollt in einem Nebenraum des Domes, bis es Dompfarrer Braun wieder entdeckte und dem Historischen Verein überwies.

preßten Hand, weitet den stark gebauten Kehlkopf, zögert auf den drangvoll geöffneten Lippen und wird vollständig frei in der Silhouette von Nase und Stirn und in der wallenden Haarmähne. Das Gegenüber des Evangelisten, gleichfalls ein junger Apostel, verkörpert die in sich quellende, stille Versonnenheit. Auf sehnigen Beinen steht er da, den Blick ganz ins leere Grab versenkt, ohne irgendwie das Himmelswunder zu beachten. Mit größerem Interesse als sonst wird dem Ausdruck der Gesichtszüge nachgegangen. Durchschnittlich spricht aus den Köpfen eine schlichte, treue Volksandacht, die gewiß den frommen Besuchern der Marienkapelle etwas zu sagen hatte. Trotz der koloristisch delikat abgestimmten Gewandstücke besitzt nun die Farbe ihr souveränes Machtbereich nicht im Apostelkreise, sondern in der überirdischen Erscheinung. Ein Ineinanderfluten von Gliedern in allen nur denkbaren Tönen des Karnates. Dazu die fest gewollte Lichtwirkung. Der ungefähr in der Mitte unterhalb Maria fliegende Engel ist die Kernflamme einer Helligkeit, die in konzentrischen Ringen nach außen immer mehr verglüht.

Merkwürdig, daß Onghers bei augenscheinlicher Schaffenslust so seelenlose, unwahre Hände formt, und daß man im Oberkörper des über den Sarkophag gebeugten Thomas wieder ein Stück aus dem Rubensschen Nachlaß zu sehen bekommt. (Vgl. Hochaltarbild der Kathedrale von Antwerpen, Stich des Schelte a Bolswert [Abb. 18].) Nach allem zu schließen eben doch ein Sichanschmiegen an Rubens, so möchte vielleicht einer auf Grund obenstehender Beschreibung urteilen. Mit einigem Recht, wenn man bei dem Namen Rubens bloß an dekorative Errungenschaften, oder an die Harmonie von gelben, rosavioletten und blaugrünen Fleischtinten sich erinnert. Aber bei einer Gegenüberstellung Punkt für Punkt mehren sich die Verschiedenheiten statt der Analogieen. Auf den Himmelfahrten des Antwerpeners ragen die Apostel gewaltig in die obere Szene hinein wie Felsgipfel in die Wolken, dort stürmische

Gebärden und unerschöpfliche Bewegungsherde, auf unserem Bilde zwar lokaler Enthusiasmus, aber ohne die Kraft, in die Nachbarschaft überzugreifen und neben aller Ponderanz eine symmetrisch geordnete Versammlung, die sich weise in Schranken hält. Der vlämische Altmeister erfreut durch seine keck losschlagende, fette Malweise, der Würzburger trachtet nach gewissenhaft vertriebenen Farblagen, nach einem diskreten weichen Schimmern, wie von feinsten, trockenen Farbstäubchen herrührend. Und die Suche bei den Schülern und Nachahmern des Rubens wie Thulden, Erasmus Quellinus, Diepenbeck liefert auch nur eine ganz magere Ausbeute an Vergleichungspunkten. Selbst die häufige Wiederkehr Rubensscher Figuren will nichts besagen; denn Onghers verwertete auch Stiche nach Van Dyck, Gerard Zeghers, Tintoretto, Ciampelli, Rembrandt und könnte demnach mit gleichem Recht als Schüler aller dieser Künstler gelten.

Eine hl. Dreifaltigkeit, gleichfalls in der Sammlung des historischen Vereins befindlich, bildet die Ergänzung zum besprochenen Gemälde und war in den Auszug des Altars eingelassen. Dies bezeugt unter anderem die Stellung Christi, der vom Wolkenthrone aufgesprungen ist, um seiner Mutter entgegenzueilen. Seine Gestalt dürfte, abgesehen von notwendigen Aenderungen, aus dem Rochusbilde des Rubens stammen, näherhin aus der von Pontius gestochenen Reproduktion. Das Blatt ist durchgängig eine mittelmäßige Leistung, die namentlich durch die Eckigkeit der Bewegungen auffällt. Jedenfalls war ein gutes Stück Arbeit, darunter die Zeichnung, den Schülern anvertraut.

Im Jahre 1671 entstand das rechte Seitenaltarbild in der Kirche zu Grafenrheinfeld[1]. Es

[1] K. A. Würzburg $\frac{\text{CXCVII}}{6883}$ Rechnung der Gotteshausmeister in Grafenrheinfeld. 40 fl. 4 ß 15 ₰ alß 34 Rhtlr. Vom blath H. Oswaldn dem Mahler Zu Würtzburg bezahlt.

1 fl 1 ß 26 ₰ seinen gesellen so daß blath Vfgericht für Nacht-Zehrung vnd VerEhrung.

zeigt den hl. Sebastianus, in den Leiden des Martyriums von Engeln besucht, und kann leider nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden; denn Verputzung und Uebermalung haben den Schmelz der Farben vernichtet. Doch mögen die gute Komposition und der noch ungeschwächt dastehende Heilige als Gegensatz zu seiner Charakterisierung auf anderen Werken beachtet werden.

Niedermayer[1] teilt auch das Blatt des Magdalenenaltars in der Würzburger Karmelitenkirche unserem Meister zu und berichtet, es sei 1672 im Auftrage des Freiherrn v. Stein für Joh. Richard v. Frankenstein gefertigt worden. Da sowohl der Giebel des Altars als auch das Gemälde selbst (linke Untenecke) das Frankensteinsche Wappen tragen, so ist von vorneherein die Glaubwürdigkeit dieser Angabe gesichert. Innere Kriterien verstärken sie aber bis zur vollen Gewißheit. Unter den Handzeichnungen Onghers' im Wagnermuseum[2] findet sich nämlich eine signierte Skizze zum Kopfe Magdalenas. Sie läßt keinerlei Naturbeobachtung durchblicken, was schon aus der tief eingebuchteten Mundlinie genügend erhellt, sondern besteht lediglich in einer Summe von zeichnerischen Formeln (vgl. das Ebracher Bild gleichen Inhalts). Auch bei den vier Engeln, welche der von der Geißelung ermatteten Einsiedlerin ihre Teilnahme aussprechen, leidet die Aktbehandlung an schematischer Trockenheit. Die Ausstaffierung des Vordergrundes ist uns gleichfalls von Ebrach her bekannt, nur sind die Pinselstriche zügiger und flüchtiger geworden. Links erzwingt sich Efeu[3] Zutritt, die von Onghers sichtlich bevorzugte Pflanze. Außer dem kräftig blauen Schleier des zuvorderst knieenden Engels lebt im ganzen Gemälde kein ungebrochener Ton. Dagegen über-

[1] Niedermayer, S. 356.

[2] W. M. H. 122, Nr. 83.

[3] Ein paar dürftige Efeuranken an Säulen oder Felsen sind geradezu ein Charakteristikum seiner Hand.

gießt ein zarter Dunst die gelben, graugrünen, malvenfarbigen Gewandstücke, die Schwanenflügel der Himmelsgeister, das flockig gemalte, helle Fleisch, das stumpfe Braun der Felswand. Das alles sind sehr geläufige Merkmale unseres Meisters. Einen singulären Akzent gewinnt das Werk in dem matten Seidenglanz der Körperoberfläche, der sich nur hie und da zu einem prickelnden Lichte verdichten will, sowie in der fein belauschten Naturstimmung. Das Hineinpassen des kleinen Engelvolkes in den schwerblauen, von losem Gewölk durchwachsenen Himmel, der als Regenprophet berüchtigte, aus grauer Hülle blinkende Sonnenfleck, die Grottenwand mit dem dürren Wurzelwerk und dem frischen Tannenbäumchen, kurz die Verlegung eines hl. Vorganges in eine originell geschilderte Landschaft bedeuten seltene Ausnahmen in der religiösen Barockmalerei Frankens.

Hinsichtlich der feinfühligen Farbenwahl steht in dieser Periode das Altarblatt der Schenkenkapelle auf Großkomburg obenan, ja selbst am gesamten Lebenswerk des Künstlers gemessen, verdient es einen Platz in der ersten Reihe. Es stammt aus dem Jahre 1674[1] und bildete ehedem das Mittelstück eines Triptychons. Der hl. Joseph schreitet hinter dem Jesusknaben her, ihn unverwandten Auges am Arme leitend. Sein Pflegebefohlener streckt das rechte Aermchen begehrlich aus und schaut mit verlangenden Blicken schräg aufwärts. Dieser Bewegung entspricht kein Ziel innerhalb der Bildfläche, deshalb ist ihr Ausklang auf einem Seitenflügel zu suchen. Und wirklich hängen im Chor der Stiftskirche zwei Gemälde, in denen wir die Kandelaberstücke zu unserem Blatt wieder erkennen. Auf der einen Tafel kommt Maria in stiller Bewegung von links heran. Die Blickrichtung der gesenkten Augen und die liebens-

[1] Bezeichnet am Fuß der Säulenarchitektur.

würdig vorgehaltenen Hände lassen keinen Zweifel mehr übrig, sie geht ihrem von Joseph geführten Kinde entgegen. Das Gegenstück zeigt Elisabeth, sich von rechts der Mittelgruppe andächtig nähernd. Zwar bringen die Kunst- und Altertumsdenkmale des Königreichs Württemberg den Namen Onghers nicht mit diesen Schöpfungen in Verbindung, aber Anlage, Formenguß und insbesondere die Maltechnik sprechen laut für unseren Meister. Zudem haben die Gemälde Ornament und Farbe des Rahmens mit der Einfassung des Josephbildes gemeinsam.

Das geringe Verständnis des Malers für den körperlichen Organismus tritt auch hier wieder offen zutage. P. Pontius stach eine Darstellung Christi im Tempel nach einer von Rubens gefertigten Vorlage, die in den Hauptpersonen nahezu mit dem berühmten Werk in der Antwerpener Kathedrale übereinstimmt. Onghers konnte nun der Versuchung nicht widerstehen, die Prophetin Anna auf der genannten Reproduktion in die hl. Elisabeth umzutaufen. Und er verwertete den Stich wie eine sparsame Hausfrau das erste Frühjahrsgemüse, indem er den Kreis der Brauchbarkeit bis zum äußersten erweiterte. Die gebeugte Haltung des Oberkörpers ist auf dem Vorbilde ganz berechtigt, weil Anna das von Simeon getragene Kind näher besichtigen will, aber in unserem Falle wirkt sie unwahr, da die Motivierung fehlt, und der Künstler das Ueberlieferte nicht folgerichtig nach unten auszubauen wußte. Das Bein des Jesuskindes erweckt den Eindruck, als wäre es aus Karton geschnitten und aufgeklebt. Das Problem der Körperbildung wird in der Richtung des Uebergraziösen verfolgt, was insbesondere Kopf und Hände Marias uns klar ins Bewußtsein rufen. Materialität der Erscheinung, temperamentvolle Bewegung und Steigerung des Ausdrucks sind so wenig wie früher vorhanden, obschon der Kopf des Nährvaters beispielsweise viel intimer gehalten ist als auf ähnlichen Werken.

Immerhin lassen die äußerst bedächtig gewählte Farbenzusammenstellung und die fließende Selbstverständlichkeit der technischen Mache wenigstens für den Augenblick nicht die bezeichneten Schwächen hervortreten. Das sahnige Rubensblau im Röckchen des Knaben, ein grünlich schillernder und wie ein Pfirsich karminrot geflammter Mantel, sowie das schmelzend weiche, fast abstrakte Weiß des Inkarnates befriedigen die Vorliebe des Meisters für abgekühlte helle Tonlagen, die sich oftmals knapp auf der Grenze des Möglichen hält. Links sichert das Vorspringen der Josephsgestalt die notwendige Kräftigung der Farbweise durch den warmbelebten Bronzeton des Teints, feuchtes Weinrot und Goldbraun. Die landschaftliche Folie, die sich rasch ins ferne Blau zurückzieht, erhöht die luftzarte Stimmung des Ganzen.

Die Tafel mit Maria ist wohl die köstlichste Gaumenprobe der Kunst Onghers'. Silber, Rosa, Himmelblau im stillen Seidenglanz eines Schmetterlingsflügels, durch leise Uebergänge mit einander verbunden. Als ausgesprochener Wille zum blumenhaft Zarten wiegt sich denn auch die blühende Rosenstaude auf dem Piedestal.

Den artistischen Gesetzen und dem Naturell der Matrone gleichermaßen entsprechend geht dann bei Elisabeth der Ton weit in die Tiefe hinab. Merklich ins Lederbraun variierte Fleischpartien tauchen aus einer mächtigen Umhüllung von sattem Veilchen blau. Diesem zentralen Farbenkomplex antworten auf der linken Seite wuchtige Bauglieder, darunter eine durchschossene Säule, mit stumpfem Ockerton. Rechts flattern über die Brüstung purpurblaue Winden, eine kontrastierende Parallele zu den Rosen. Das absolut Neue in den drei Werken ist, daß ein Mindestmaß von Farbentönen zu konsequenter und verweilender Auswirkung befähigt wird.

Im gleichen Jahre 1674[1] entstanden die Brustbilder

[1] K. A. Würzburg, D. K. P. 1674, S. 205. „Conclusum dß durch den Oßwaldt mahler alhier Ein modell Zu machen, welches uf AugsPurg

der Würzburger Diözesanpatrone, die in der Stiftssakristei des Domes hängen. Sie sollten nur als Vorlage für den Silberschmied dienen und sind deshalb grau in grau auf stumpfroten Grund gesetzt. Es mußte also von vornherein auf die Farbe verzichtet werden, und damit erlischt der schöpferische Atem des Meisters. Die Bildnisse sind brav und zunftmäßig durchgearbeitet, aber von außen her, ohne innere Teilnahme. Das Sichverzehren an einer Aufgabe war dem Künstler zeitlebens fremd, und darum blieben ihm die Zauber der reinen Schwarzweißkunst verschlossen. Freilich mag die Hausbackenheit des Themas diesmal als mildernd betont werden. Es ist äußerst fraglich, ob eine rassige, prickelnde Skizze Beifall gefunden hätte, weil das Domkapitel eine Vorbildung im engsten Sinne beabsichtigte. Nichts anderes als das Format bemängelten die Besteller an den ersten Entwürfen[1] des Meisters! Leider nahm aber Onghers gerade in

---

Vermittelst Herrn Dumbdechandts gnaden an Hn. Dumb Probsten Zu AugsPurg Zu recommendiren wehre, Zuhören wie hoch die markh silber kommen möchte, Vorhero aber dß modell capitulariter Zu exhibiren, Vndt Zu approbiren wehre etc."

[1] Ebenda, D. K. P. 1674, S. 213. „Demnach Hn. Dumbdechandtsgnaden Vom mahler Oßwaldt alhier, Einen abriß, dann Hn Von Wildtbergs Ehrwd: Einen Von Nürnberg mit sich gebracht Vndt beide exhibirt worden, ist für gut angesehen worden, dß der Oßwaldt einen rechten halb was größer machen solle etc."

Ebenda, D. K. P. 1674, S. 281. „Eß ist ein abriß Zu künftigen silbern bildtern pro Reliquijs S. S. Patronorum nostrorum, Vnderthenig Vom mahler Oßwaldt Vbergeben wordten, woran, alß die anweesende Herrn kein bedenken gehabt, ist dafür gehalten worden, daß Ihrer hochfürstl. Gnaden, Vnßerm gnedigsten Herrn solches auch Zu communiciren Vndt dero gnedigstes gutachten darüber Zu uernehmen wehre."

In der Domkapitelssitzung vom 9. X. 1725 (ebenda, D. K. P., S. 230) fragte „Jacob Von der Aura bürger, und bildthauer dahir unterthng ahn, ob die von ihm überbrachte drey gemöhle deren heiligen Landtspatronen Kiliani, Colonati, und Totnani, welche Von seinem schwiger Vattern oswalt ohngers seel. Verfertiget worden, anständig sein mögten, die Er für 60 Rhtlr nebst einem fuder weins käufflich begeben wollte." Nachdem man sich auf 45 Rhtlr. nebst dem Fuder Wein geeinigt hatte, nahm das Kapitel die Bilder in Kauf. S. die Originalurkunden: Zahlungsbefehl des

jener Periode mit dem geringen Verständnis seiner Auftraggeber die äußerste Belastungsprobe vor.

Dafür liefern Beweis und Beispiel vier Nummern des Gemäldedepots von Schleißheim[1].

Martertod mehrerer Benediktinermönche[2]. Die Hauptfigur ist ein Krieger im weißen Waffenrock. Er drückt mit der Linken einen Mönch zu Boden und führt mit der Rechten das Schwert gegen ihn, während er seinen Fuß auf einen der Ermordeten setzt. Neben ihm sinkt rechts ein Edelmann um, von einem Pfeile tödlich verletzt. Vor diesen Figuren kniet ein Benediktiner, durch das Pedum als Abt und durch den Nimbus als Heiliger gekennzeichnet. Sein Blick richtet sich vertrauensvoll zum Himmel. Die ausgesprochene Horizontale in der ganzen Gruppe bildet ein am Boden liegender Mönch, den ein Mongole mit der Partisane durchbohrt. Ueber letzterem eine händeringende, gleichfalls zu Tod getroffene Frau, weiter zurück ein Bogenschütze, der auf drei nach rechts fliehende Ordensleute anlegt, aber ein anderer Krieger scheint ihm bereits mit dem Schwerte zuvorzukommen. Der Hintergrund: Blick in einen Kreuzgang, in der Höhe zwei Engelchen, von denen das eine Palme und Lorbeerkranz, das andere zwei Kränze

---

Syndikus an das Dombauamt, Ausweis des Bauamtes sowie die von Auwera und seiner Frau unterschriebenen Quittungen in Materialien, S. 365 f.

Ob die letztgenannten Werke identisch sind mit den Entwürfen für die Reliquiarien vermag ich nicht zu entscheiden. Scharold bejaht die Frage. Materialien, S. 281.

[1] Ich zitiere nach den Nummern des Schleißheimer Kataloges. Das Verzeichnis der Alten Pinakothek zu München erwähnt die Bilder ebenfalls, gibt ihnen aber andere Nummern.

[2] Nr. 3536. Die dargestellten Märtyrer sind der hl. Plazidus und seine Genossen. Das Inventarbuch der Alten Pinakothek bemerkt nur: „Aus einem fränkischen Kloster". Vielleicht war das Bild gleich dem folgenden vor der Säkularisation im Besitze der Abtei St. Stephan Würzburg. Wenigstens erwähnt Fesel unter den nach München gesandten Gemälden zwei kleine Altarblätter im Prälatenzimmer von St. Stephan, Benediktiner vorstellend, von Oswald Onghers. K. A. Würzburg, Saecul. 1823 (fasc. XLVII), Bericht Fesels vom 14. II. 1804.

trägt. Am blutbesprengten Pflaster eine ausgerissene Zunge und ein wurstmäßig abgeschnittener Kopf.

Die gleiche künstlerische Verwahrlosung spricht aus der Allegorie auf den Tod des hl. Benedikt und der hl. Scholastika[1]. Die Ekstase des hl. Augustin von Van Dyck (Abb. 24) mußte wieder einmal als bequeme Fundgrube dienen. Der zum Himmel weisende Engel verrät es allzu deutlich. Er zeigt ja auf die thronende Christusgestalt, die mit ihm die Herkunft gemeinsam hat. Die am Boden knieende Aebtissin heißt auf dem Bilde Monika. Die kompositionelle Fragestellung beschränkt sich auf die gespreizte Divergenz zweier Figurenreihen, die jeweils der Gegenecke zustreben. Die grausamste Zerschneidung des Raumbildes, die sich denken läßt!

Einen ebenso unerquicklichen Eindruck hat man vor dem dritten Gemälde, das die Verstümmelung eines hl. Ritters[2] behandelt. Nach dem Formate zu schließen war es für den Giebel eines Barockaltars bestimmt.

Die Verehrung des hl. Kreuzes[3] durch fünf Engelchen ist ein alltägliches Kirchenbild, aber immerhin von einiger Genießbarkeit.

Gegenwärtig ist auf keinem der vier Bilder mehr ein Datum zu lesen. Doch läßt sich die Entstehungszeit annähernd bestimmen. Fürs erste müssen sie der nämlichen Periode angehören, da die artistischen Ausdrucksmittel jeweils die gleichen sind. Nun bringt aber das Epitaph des Vikars Kilian Heller im Würzburger Domkreuzgang eine sklavische Wiederholung der Dreifaltigkeitsgruppe und Marienfigur, wie wir sie auf dem Bilde der Ordensstifter Nr. 3537 sehen. Als Autor der ganz armseli-

---

[1] Nr. 3537. Vgl. obige Notiz.

[2] Nr. 2657. Hing im Nonnenkloster St. Marx, Würzburg. K. A. Würzburg, Saecul. 1823 (fasc. XLVII) Bericht Fesels vom 21. III. 1804.

[3] Nr. 4607, Oberbild des Altars der Kreuzauffindung im Kloster St. Marx, Würzburg, ausweislich der gleichen Archivalien.

gen Tafel kommt Onghers unmöglich in Frage, sondern ein schwach begabter Handwerker. Heller starb am 10. Oktober 1674. Da eine baldige Errichtung des Denkmals höchst wahrscheinlich ist, so dürfte jener unbekannte Nachahmer die Allegorie auf den hl. Benedikt und die hl. Scholastika bereits in den Jahren 1674 oder 1675 gekannt haben.

Man möchte sich wirklich gerne zu dem Glauben zwingen, die Schleißheimer «Ware» gehöre zu den unvermeidlichen Schulerzeugnissen, aber die Sicherheit der Pinselführung, das ganz mühelose Zusammenspielen hellster Nüancen, überhaupt die dahinjagende Technik sind Zeugen für das persönliche Eingreifen des Meisters. Die Zeichnung könnte nach Kupferstichen und Skizzierungen des Malers von Werkstattgenossen gefertigt worden sein. Der Tiefstand des ästhetischen Empfindens ist unglaublich. Davon erzählt uns selbst die reine Inhaltsangabe des ersten Werkes allzuviel. Rubens und die anderen Großen der Barockzeit schafften gewiß mit ungeheuchelter Lust an der Darstellung blutiger Martyrien, aber letztlich überwog doch die Freude an der schlangenartigen, gegenseitigen Umstrickung unbändiger Gewalten, der Stolz, wilde Kräfte hinausstürmen zu lassen und sie wieder knechten zu können, manchmal auch das rein anatomische Interesse. Nichts von alledem kann zugunsten Onghers' in Anschlag gebracht werden. Die Greuelszenen sind gerade auf Nr. 3536 und 2657 gut genug ausgedrückt, um das Gefühl zu beleidigen und doch schlecht genug gemalt, um das Auge für das Aufsuchen von Problemen zu gewinnen.

Aber das rein Thematische trägt nicht die Hauptschuld; überraschen doch alle Gemälde ohne Unterschied des Gegenstandes durch das gänzliche Fehlen irgend welcher künstlerischen Einheit. Nahes und Fernes, kleine und große Glieder werden an ein und derselben Gruppe, ja sogar an der gleichen Person (vergl. den Engel, der die hl. Scholastika stützt) zusammen geschmiedet ohne Rücksichtnahme auf die

Lehre von Raum, Luft und Organismus. Die Liniensprache serviert ein paar dürftige Ueberbleibsel, wie man sie nach Feierabend noch lässig auf die Leinwand schreibt, und die Palette vermag mit ihrem Bleigrau und Mattrot keinen besonderen Flor darüber zu legen.

Verhandlungen, die im Jahre 1675 von den Kapitularen der Burkarderkirche[1] in Würzburg über die Errichtung eines neuen Hochaltars gepflogen wurden, melden uns in dankenswerter Weise, daß ein großes Wandbild in der genannten Kirche hier einzureihen ist. Letzteres, sofort als Schöpfung unseres Meisters kenntlich, zierte vor der Regotisierung den Choraltar.

---

[1] K. A. Würzburg, P. St. Burkard 1674, S. 132. Zumahl Oßwaldt der mahler alhier daruf Seines theilß, Ehe wan Er ettwan Andere Ihme Vorstehente Arbeit Annehmen möchte Vrgirn vndt tringen thete, So ist darauf das Von mahler oßwalt proiectirte concept oder Vffsaz Zuvor nochmahlen Abgeforderet, Vndt capitulariter Vorgezeicht worden, aber darüber noch Zur Zeit keine gewisse oder Endtliche capitular Resolution Erfolgen woll.

Ebenda, P. St. Burkard 1675, S. 225. „Proponirt Zum fördrist gegenwertig Ihr: Hochwd. Vndt Gdn. Hr. Dechant, waß massn Vf. gl. Ratification E. HochwolEhrwd: capituls, wegn Verfertig: Vndt aufrichtung des Bevorstehenten neuwen hohen Altarß im Cohr ienseits Mainß Sie nunmehr sowohl mit Oßwalt dem mahler Vf 200 Rhlr. weg deß blaats oder bilts. Als auch mit Hanß Philippe, dem bilthauwern weg der darzu gehöriger Schreiner Vndt bilthauwer Arbeit Vf 212 Rhlr, dohin Endtlich tractirt Vndt Abgehandtlet hette; daß darmit beederseitz mit Erstem tag der Anfang gemacht, Vndt Zu solchem Endt iedem Vnderweil Erstentagß 50 Rhlr. Zur Angab Vndt Vorhinauß Vom Ambtman An den depositen Gheltern Zugestelt Vndt Eingelieferet, Auch in Allen übrigen puncten Vndt clausuln darmit allerdingß weiterß observirt, Vndt gehaltn werden solle, wie Ein solches der mit Ihm beederseitz absonderlich darüber aufgerichter Vndt bestet : tigter schrieftliche Recess, Vndt geding Zettel mit mehrerem nach Vndt mit sich bringen thete."

Ebenda, St. Burkard 1675, S. 232. Nachdem vorher quaestiones und difficultates wegen der Schreiners undt Bildhauersarbeit erwähnt werden, heißt es „So ist Eß Endtlich bey dem mit Ihm Hanß philippn, gleichwie auch mit Oßwalt dem mahlern aufgerichtem bestandt contract, hierauf nochmahln gelassen, Auch Zu dem Endt des Stiffts Ambtmann Anbefohln worden Ihrer iedem die Versprochene 50 Rhlr. Zum Anfang solchr Arbeit sobalt hinaus Zu geb Vndt solches dem contractsbrief Subscribirn Vndt Ein Verleibn Zulassn."

Mit dem Schema des Figurenaufbaues wurden wir in der Kapuzinerkirche zu Ochsenfurt[1] vertraut, nur daß im vorliegenden Falle die «Luft» noch ungleich stärker belastet erscheint Die Madonna wird zweimal zu ihren Häupten und zu ihren Füßen von Heiligen im Halbbogen flankiert. Gegenüber dieser gedrängten Staffierung auf den Wolken hat die unterhalb liegende Landschaft nur den hl. Burkard nebst zwei Engelknaben aufzuweisen. So entsteht der Eindruck des Fußlosen. Doch würde man dem Werke Ungerechtigkeit widerfahren lassen, wollte man nicht seinen jetzigen, ungünstigen Platz berücksichtigen. Solange es in den Hochaltar eingelassen war, wurde es von den Chorfenstern reichlich mit Licht versehen, und der Beschauer hatte vom Schiff der Kirche aus eine sanft ansteigende, lange Blickbahn vor sich. Infolgedessen rückte die himmlische Konversation weiter herab und bereicherte die Untenhälfte. Andererseits mag gerade die möglichst ungestörte Landschaft für die Kanoniker wünschbar gewesen sein; bot sie doch die Ansicht des eigenen Stiftes.

Die Figuren tragen unverkennbar plastische Würde in sich, aber die Durcharbeitung des Ausdruckes muß einen Vergleich mit dem Ochsenfurter Bilde scheuen. In keinem Kopfe Zügigkeit oder holdseliger Liebreiz. O Ironie, daß ausgerechnet auf diesem Gemälde die Engelsgestalt von Ochsenfurt eine unveränderte Wiedergeburt erlebte, um vor dem Durchpausen einer Schablone zu warnen. Auch die roten Handschuhe des hl. Burkard beweisen nur, mit welch billigen Mitteln die Mühe des Händemalens gespart wurde. Die Malerei rechnet mit hellem Blau, Grün und Violett in einer langen Reihe von Abständen und Zwischenlagen. Das lichtarme Querschiff schädigt aber auch diese primäre und verdienstvollste Absicht des Bildes.

Die Differenzen zwischen der Himmelfahrt Mariä in der Sammlung des Würzburger historischen Vereins und dem

[1] Hochaltar.

Hochaltarblatte von Bronnbach[1] sind so gering, daß man ruhig von der Erneuerung eines alten Rezeptes sprechen kann. Abweichungen finden sich nur in der viel lockerer gegliederten Engelgruppe rings um die Madonna und in der Ordnung der Apostel, die durch einige neue Typen modifiziert wurde. Das fast ätherische Köpfchen Marias ist die äußerste Konsequenz des von Onghers erkorenen Schönheitsideals. Das Engelskind mit dem goldenen Gefäß, vielleicht das formenschönste Knäbchen in der ganzen Kunst des Meisters, lockte zu einem weiteren Schritt und verschuldete die Uebertreibung des Prinzips. Die gleich Goldperlen flimmernden Haarlöckchen und die süßlichen Rosentöne des Leibes passen ehestens für die Wände eines Frisiersalons. Uebrigens herrscht in den oberen Teilen des Gemäldes kraftlose Blässe, die untern gewinnen etwas Leben durch tiefere Töne und ein paar goldene Lichter auf den markantesten Punkten des Knochenbaues und der Muskulatur. Aus methodischen und chronologischen Rücksichten wende ich mich zu drei weiteren Abwandlungen des gleichen Themas.

Die Auffahrt Mariä im Chor der Kirche von Höchberg bei Würzburg, dem Jahre 1678 angehörig[2], mußte sich grobe Verletzungen in Form einer Restauration gefallen lassen. Eine derartig gleichgültige, plumpe Muttergottesfigur stimmt nicht zur Art unseres Künstlers, und ebensowenig kennt seine Palette das schrille Kanariengelb in dem Ueberwurf des einen Engelchens. Lediglich die zwei Engelknaben vor dem Sarkophag können Anspruch auf Unverfälschtheit erheben. Der größere im schieferblauen Röckchen ist ein Zwillingsbruder zu dem Johannes, den wir aus einer hl. Familie des Rubens[3] (Abb. 16) kennen. Andrerseits

---

[1] 1676 gemalt, wie die Signatur unterhalb des Sarkophags am Boden besagt.

[2] Bezeichnet: Onghers fecit 1678.

[3] Original im Pitti, Florenz, Stich von Schelte a Bolswert.

aber erzählen die brünette Tönung dieses Knaben und die feinlinigen Züge seines Kameraden auch von dem Kindermaler des englischen Hofes.

Die ansprechendste unter allen Himmelfahrten des Meisters schmückt den Hauptaltar der Kapuzinerkirche in Kitzingen (Abb. 5). Das Entstehungsjahr ist 1679[1]. Auf eine Erdengruppe wird diesmal verzichtet in der offenkundigen Absicht, das rein Ueberirdische des Vorgangs wirken zu lassen. Nur eine ganz flüchtige Verbindung mit dem Boden soll der an die Rose riechende Putto herstellen. Hinter seinem Rücken schaukeln bereits die Beine eines großen Engels sehr augenfällig in der Luft und leiten so das Moment des Schwebens ein. Zu Füßen Marias teilt sich dann die Bewegung und flammt rechts und links in zwei mächtigen Linienkurven empor. Die äußeren Kurven, durch die unterste Engelreihe gebildet, biegen aber seitlich ab, um dem Vorgang die erzählende Beschaulichkeit zu sichern, während der innere Figurenreigen sich höher hinaufschwingt und gegen den oberen Rand hin die ganze Konstruktion einwölbt. Inmitten dieses Wirbels von Begeisterung und Dienstfertigkeit thront Maria als die allein Ruhige, weil die Versenkung in Gottes Anblick sie bereits gefangen hält. Onghers klammert sich auch diesmal wieder an die im Jahre 1670[2] begonnene Tradition und erweitert die Episode der Himmelfahrt zu einer Darstellung der lauretanischen Litanei. Jedem der Engel gibt er ein auf die Mutter Gottes bezügliches Symbol. Man könnte sich mit einer derartigen Auffassung wegen ihrer Sinnigkeit schon befreunden, aber nach Abzug dieses mehr theologischen Momentes bleibt für die künstlerische Betrachtung nichts mehr übrig. Unser Geschmack, an sich schon den üppigen Allegorien des Barock nicht gewogen, empfindet die schal und banausenhaft gemalten Abzeichen doppelt als störende Einschiebsel.

[1] Signiert: osw. onghers Fecit An° 1679.

[2] Himmelfahrt Mariä in der Sammlung des Hist. Vereins Würzburg.

Das Figürliche ist weniger bedeutend. Die Engelsköpfchen unter dem Fuße der Madonna unterscheiden sich wunderwenig von jenen in Ochsenfurt, der strampfende Putto links oberhalb der Mondsichel stammt aus dem Stich eines unbekannten niederländischen[1] Meisters (Abb. 25). Dort findet sich auch das Motiv des betenden Engels neben Maria. Der Knabe mit der Rose ist uns von Höchberg her bekannt, also auch von Rubens gezeugt, das Engelskind, das die Bundeslade schleppt, figuriert erstmals auf dem Oelbergbild im Würzburger Dome, das Vorhandensein des krönenden Genius läßt sich bereits auf der Himmelfahrt von 1662 konstatieren, endlich kann der ganz rechts knieende Engel im zinnoberroten Gewande seine Herkunft aus dem Stiche des Bolswert[2] (Abb. 18) nicht leugnen. Ob und inwieweit die Mariengestalt von einer Vorlage abhängig ist, entzieht sich meinem Wissen. Vielleicht handelt es sich um eine Verbindung mehrerer getrennt vorhandener Teile. Die augenfälligen Ungereimtheiten des Körperbaues würden eine solche Frage nahelegen. Zunächst herrscht die größte Unklarheit über die Haltung der Figur. Der ganze Oberkörper spricht für sitzende Stellung. Das außerordentlich lang gezogene rechte Bein ließe sich zur Not hiemit in Einklang bringen, aber das nur flach gebogene linke bedeutet eine anatomische Unmöglichkeit, es müßte viel weiter zurückstehen. Außerdem ist auf dem ganzen Bilde von Muskeln gar nicht die Rede. Die Beine des Halbmondträgers gleichen fleischlosen Keulen und die Arme der Engel haben, derb gesagt, teilweise große Aehnlichkeit mit unregelmäßig gefüllten Würsten, ein Fehler, der auf dem Kupferstiche vermieden wurde. Deshalb wendet sich der Beschauer um so lieber zu dem wunderbar reinen und milden Madonnenkopf, dem schön-

---

[1] Einem solchen wird der Stich im Wagnermuseum, W. M. K. 172, Nr. 9 zugeschrieben.

[2] Blatt nach der Himmelfahrt Mariä von Rubens in der Antwerpener Kathedrale.

sten Antlitz, dessen Onghers fähig war. Die etwas flaue Formengebung erzielt hier ein unübertreffliches Resultat. Auch die Beziehungen des Malers zur Farbe erscheinen diesmal besonders innig. Die ganze Fläche ist eine friedliche Einigung von rötlich gelber Helligkeit aus offenem Himmel, von Blau und Grau samt allen Nachbartönen und mild schimmerndem Fleisch, hin und wieder unterbrochen durch einen weißen oder hochroten Gegenklang.

Die Vollendung bringt dann ein über die mittleren Teile gesiebter Lichtschimmer. Das Gemälde ist das reifste Erzeugnis der Kunst von Onghers, der Gipfel, auf den seine Art notwendig gelangen mußte. Das Kompositionsschema verdient den Weitpreis unter allen seinen Werken aller Epochen. Eine Figurenmasse, die aus nahezu punktartiger Basis zu immer größerer Breite und Fülle aufwallt, die Leichtigkeit und Geschlossenheit ineinanderbannt, das vollwertige Wort für die Idee der schrankenlosen Ewigkeitsfreuden, geboren aus unscheinbarer Erdensaat! Zugleich lehrt uns eine Parallele mit der Himmelfahrt des Würzburger Domes, daß das Breitformat jetzt dem Künstler eine viel fruchtbarere Auslösung seiner Kräfte ermöglicht. Das Erzählertalent, seine stärkste Seite, kann in Muße das Thema vortragen. Sobald es sich aber um das Aufsprudeln von Wucht und Leidenschaft handelt oder um das blitzartige Erfassen künstlerischer Gedanken auf engbegrenzter Fläche, steht er urplötzlich vor den Schranken seiner Gestaltungskraft. Deshalb ist es nicht von ungefähr, daß er gerade in zwei Himmelfahrten uns sein Bestes bietet. Stille fromme Frauenschönheit war am ersten dazu berufen, alle Saiten seines inneren Wesens erklingen zu lassen, aber gerade der Sinn für das gefällig Sentimentale kann sich in die Vollplastik, das Hartknochige und Gewaltsame des Manneskörpers und der Mannesart absolut nicht hineinleben.

Das Blatt des Apostelaltars in der Pfarrkirche zu

Forchheim (südl. Seitenschiff)[1] zeigt sich als unverfälschte Handschrift unseres Malers, obschon ich keine Signatur zu entdecken vermochte. Mit aufwärts gerichtetem Blick, fliegenden Haaren und wallendem Mantel schwebt Maria, eine sehr jugendliche und anziehende Gestalt über der Mondsichel, die von zwei himmlischen Dienern, einem großen Genius rechts und einem Engelknaben links, emporgehoben wird. Zwei andere Engel krönen die Verklärte mit dem Kranz der Auserwählung. Diese vier Gestalten sind die Träger der Bewegung in dem weitgeschweiften Oval von schwingenden Körpern. Die Komposition befriedigt wenig, es fehlt ihr die dominierende Seele; denn die Figur der Madonna ist hierfür zu klein geraten und wird von der Engelschar, diesem umfänglichen, geistig leeren Rahmen stark beeinträchtigt. Auch vermag die Gruppe am Sarkophag infolge ihres Mangels an Flächen und Massen dem Vorgang nicht die nötige Bodenständigkeit zu wahren. Das Selbstentwerfen hat sich Onghers mindestens bei zwei Figuren geschenkt. Den Genius mit dem Spruchband: Regina sanctorum omnium verdankt er dem wiederholt erwähnten Stich von Pontius: Der selige Hermann Joseph. Kopf, Büste und Fittiche des schräg gegenüber befindlichen Engels mit dem Spiegel lassen sich auf dem schon erwähnten Stich im Wagnermuseum[2] (Abb. 25) nachweisen. Es handelt sich wieder um die vom Himmel herabschauende Halbfigur, die ihre in Betstellung geschlossenen Arme auf die Wolkenbrüstung stützt. Dieser Typus scheint dem Maler besonders gut gefallen zu haben, da er ihn fünfmal verwendete. (Kitzingen, Kapuzinerkirche, Hochaltar 1679, Schöntal, Hochaltar 1680, jedesmal mit Veränderung des Kopfes, aber ganz wörtliche Kopien in Würzburg, Stifthaug, Hochaltar 1694 und Eichstätt, Spitalkirche, Auszug des Hochaltars 1701.)

[1] Auf dem Apostelaltar, s. Dehio, Bd. I, S. 93.
[2] W. M. K. 172 Nr. 9.

Die Farbweise sieht abweichend von der bisherigen Praxis tonige Wirkung vor. Im halbrunden Abschluß gelbrotes Licht, mehrfach ins Bräunliche gebrochen, um die mittleren Partien wallt bläulich schwarzer Rauch, und erst in diese optisch korrespondierende Stimmung werden die einzelnen Lokalfarben hineingeschmolzen, um so an mildem Feuer zu gewinnen. Durchsichtige, druckartige Schatten auf den Gliedern beschleunigen den Fluß des Kolorits. Der Haupteffekt wird aber durch das Licht in der gedrängten Schar nackter Engelkörperchen hervorgebracht. Die goldene Atmosphäre und die verhältnismäßig satten Töne lassen zunächst die Periode nach 80 als Entstehungszeit vermuten.

Ein Blick auf eine 1679[1] entstandene Verklärung Christi (Sakristei der Kapuzinerkirche zu Kitzingen) lehrt mit größter Deutlichkeit, daß eine Bibelszene von männlicher Charakterwucht die Fassungskraft des Malers übersteigt. Die Apostel leiden an der Hilflosigkeit umfallender Krippenfiguren, die Verkürzung in der Gestalt Christi ist völlig mißraten, Moses und Elias, die Vertreter des Gesetzes und der rächenden Gotteskraft, wie geleckt und harmlos! Der Faltenwurf matt und monoton gleich Rabenflug, in der ganzen Darstellung kein Fünklein Energie.

Von jetzt an tritt es immer klarer zutage, daß der Sprachschatz des Meisters aufgebraucht ist und keine Neufüllung mehr verträgt. Volle 26 Jahre fleißigen Schaffens sind noch übrig, allein in dieser langen Zeit keine Wandlung der Formen, ein beharrliches Abschreiben des Früheren oder anderer Meister. Anders verhält es sich mit Gruppierung und Kolorit. Erstere findet manchen geschickten Umbau, letzteres fesselt

[1] Nach Materialien, S. 621. War auf einem Seitenaltare der Pfarrkirche in Kitzingen angebracht. Ebenda.

zeitweilig durch satte Brillanz und merkwürdiges Feuer. Deswegen sollen aus der großen Menge späterer Werke bloß die artistisch bedeutsamsten eingehender gewürdigt werden.

Als Neuheit hinsichtlich der gestellten Aufgabe wie der Farbbehandlung verdient das Vierzehnheiligenbild in der Kirche zu Gützingen[1] (Abb. 8) unser Interesse. Die Gestalten nehmen unter Bildung verschiedener Kulissen zu beiden Seiten einer Zentralachse Platz. Letztere setzt sich aus zwei Heiligen, Veit im Oelkessel und Christophorus mit dem Jesuskind zusammen. Um nicht auf die begrifflich wirksame Paarung von Zartheit und Stärke, Unschuld und Buße verzichten zu müssen, hat Onghers das Aeußerste gewagt, nämlich das Aufeinander der Figuren. Zum Schaden des Ganzen; denn der leichtfließende Rhythmus der Anlage wird hierdurch gewaltsam unterbunden. Die recht schablonenhafte Durchführung sämtlicher Akte sowie die Knochenerweichung im Körper des Jünglings können wir schließlich übergehen, da sie bereits ein chronisches Uebel darstellen. So offenbart sich das Vorhandensein einer künstlerischen Potenz hauptsächlich in der goldenen Tonigkeit des Gemäldes. Im einzelnen betrachtet ist es eine Mehrzahl von Strömungen, die sich ineinander hineinziehen. Wie grüngoldener Schein ruht es auf der Brust des hl. Veit, während anderorts durchsichtiges Braun und Rot sich sammelt. Es handelt sich demgemäß bei dem Fleisch und der Draperie fast nur um gebrochene Nüancen, soweit man aber noch von ortsständigen Farben sprechen kann,

---

[1] Signiert auf dem Kessel des hl. Veit: Osw. onghers Fecit An° 1682. Soll aus der Würzburger Hospitalkirche hieher transferiert worden sein. Zu dieser Behauptung stimmt eine Angabe Scharolds, Materialien, S. 282: „Hospitalskirche, Hochaltarblatt (ehemaliges) die 14 Heiligen". Dagegen bezweifle ich die Richtigkeit der Beifügung: „Aus Verdruß mit dem Stift Haug, für dessen Kirche dieß Blatt gemalt war, schenkte er solches hieher". Denn die Geistlichkeit von Stifthaug konnte 1682 noch nicht daran denken, für ihre Kirche ein Altarbild malen zu lassen, da die rein baulichen Bedürfnisse dringlicher waren.

fallen gegenüber den früheren Werken ein nasses Grün und ein glutiges Rot ins Auge.

Hinsichtlich der farbigen Erscheinung ist das Hochaltarblatt der Peterskirche in Würzburg vorstehendem Bilde am engsten verwandt. Die Ausführung durch unseren Meister ist durch die Lokaltradition[1] und innere Qualitäten gesichert. Allerdings über die Genesis des Werkes liegen bis jetzt keine Anhaltspunkte vor. Doch wenn anders in den Leistungen Onghers' eine gewisse Konsequenz zu spüren ist, muß das Werk den achtziger Jahren zugeteilt werden. Die Figuren des Petrus und des Schergen, der soeben den Nagel auf den Fuß des Apostels setzen will, entsprechen den Trägern der gleichen Rolle auf dem Bilde von Guido Reni[2]. Die Kreuzigung Petri von Rubens[3] hat nur ein Kompositionselement geliefert, nämlich den Gesellen rechts, in dessen Armen die ganze Wucht des Kreuzes lastet. Aber die strikte Aehnlichkeit bezieht sich eigentlich bloß auf das linke Bein, die Armstellung ist bereits völlig verändert und gleichfalls bei Reni zu finden. Ja eine Parallele mit Rubens liefert als Resultat den Eindruck völliger Verschiedenheit. Statt der vulkanischen Gewalt, der leidenschaftlichen Affekte und des quellenden Fleisches, herrscht bei Onghers Mäßigung der Linie und der Bewegung, der Ausdruck der Personen ist kühl, die Henker bedienen sich mechanischer Hilfsmittel, gleich dem zuredenden heidnischen Götzenpriester tun sie wie bei Vornahme einer Amtshandlung, der Körper des Heiligen hat nur Haut, Sehnen und Knochen. Auch werden die Formen hell aus dunklem Grunde herausmodelliert, eine Wahrnehmung, die sich bei dem Rubens des Eigenstils[4] nicht machen läßt. Der

[1] Niedermayer, S. 361.

[2] Im Vatikan.

[3] Peterskirche Köln.

[4] Man trifft zwar auch bei Rubens Aehnliches in seiner ersten Zeit, aber die in Betracht kommenden Werke stehen noch unter dem Einfluß Caravaggios.

Maler hat sich in diesem Werke offenbar von den italienischen Naturalisten des 16. und 17. Jahrhunderts Winke geholt. Von Reni, der hier allerdings bloß in der Art seiner Frühzeit befruchten konnte, war schon die Rede. Aber dieser Name allein bringt noch nicht die restlose Erklärung. Die Farbweise, die alle Helligkeit auf den Heiligen ergießt und für seine Umgebung nur wenig Licht zurückbehält, führt uns zu Caravaggio und Ribera, wobei wir jedoch den Gedanken an den urwüchsigen, unbändigen Natursinn des Ersteren und die monumentale Auffassung des Zweiten von vornherein unterdrücken müssen. Studium der Originale liegt in jedem Falle außer dem Bereich der Vermutung. Die selbständige Tätigkeit des Malers besteht zunächst in der Zusammenordnung der entlehnten Motive. Er löst dieses Problem mit dem ihm eigenen Amalgamierungstalent, gefährdet aber durch den Figurenknäuel auf der rechten Seite die Klarheit der Darstellung. Das Kolorit überrascht durch seine gesättigte Tiefe. Leider sind seine Feinheiten in größerer Entfernung nicht bemerkbar, da die weit vorgebeugte Altararchitektur aus späterer Zeit stark beschattet. Die Harmonie von Rosa, Blaßblau und Goldbraun im Akt des Petrus besitzt eine unübertreffliche Leuchtkraft. Ueberdies tragen das samtweiche Purpurbraun der unteren Bildhälfte sowie die saphirblauen und violetten Gewandstücke der Umgebung hierzu ihr Möglichstes bei. Das gelungenste Moment der ganzen Darstellung ist aber doch der Knabe mit dem Kohlenbecken. Der Kopf: Fläche an Fläche, nußbraunes Lockenhar, bronzefarbener Teint von leicht grünlichem Schimmer, rötlich angehauchte Wangen, das Ganze durch einen Mantel in breitem Wurf abgeschlossen, alles so selbstverständlich, daß man es sich nicht einfacher denken könnte, eigentlich ein Muster modernen Plakatstiles.

Mit der warmen Tonigkeit, dem goldenen Herbstlichte an unergründlicher Intensität ebenbürtig, ging es verhältnis-

mäßig bald zu Ende. Bereits 1689[1] muß sich der Künstler auf anderen Wegen befunden haben.

Eine Taufe Christi in der Kirche Stifthaug zu Würzburg (Abb. 9) läßt keinen Zweifel aufkommen. Die beiden Hauptfiguren werden in deutlicher Erzählung dem Beschauer vorgestellt. Das Streben nach einem nur leise vibrierenden, aber nirgends durchbrechenden Leben ist dabei unverkennbar. Deshalb die allmähliche Neigung im Oberkörper Christi, die spitzen Finger, die in sorgfältigem Strich gezogenen Nasenrücken und Augenbrauen und so allenthalben die Herrschaft der mehr gefühlten als wirklich geführten Linie. Solche Wahrnehmungen ließen sich zwar schon früher machen, treten aber jetzt in konzentrierter Bindung auf. Die Heilandsgestalt ist im Kern wohl kein selbständiges Produkt des Meisters. Wenigstens erregt eine sehr ähnliche Aktzeichnung in Rötel, die das Wagnermuseum[2] aufbewahrt, diesbezüglichen Verdacht. Das Gleiche mag nach Ausschaltung der oben erwähnten Spezifika auch von den übrigen Nacktfiguren gelten.

Das Kolorit fügt sich durchaus der Diskretion der Linien und Formen. Die lebhafte Wechselwirkung von rosigen und grünlichen Tönen im Karnat Christi läßt sich nur als Inspiration des Rubens erklären und dürfte der niederländischen Reise von 1686[3] zu danken sein. Neben dieser freundlichen Farbenmaterie wirkt das glitzernde Goldbraun des Täufers besonders drastisch. Die zwischen den Tonwerten Christi und Johannes liegende Intervalle bedingen dann die Fleischfarbe der übrigen Personen. Eine Sondereigenschaft des Bildes bedeuten die rotgelblichen Fleischnüancen, die das Kolorit der

---

[1] K. A. Würzburg, P. St. Haug 1690, S. 216. „H. Oßwald Mahler erscheint vor Capitel und bringt vor, das die Vier stückh, so ihm Vorm jahr angedingt worden, bereits in perfection seyen".

[2] W. M. H. 121, Nr. 203.

[3] Ueber den Zweck der Reise s. Lebensgeschichte!

Akte harmonisieren müssen. Dem gleichen Zwecke sind außerdem das weiße Lendentuch Christi, das Grün des Baumschlages und die blaugraue Landschaft dienstbar und zwar mit ganzem Erfolge. Ist es erlaubt, die Vergleichungspunkte dem Alltagsleben zu entnehmen, so kann man hinsichtlich der farbigen Erscheinung des Altarblattes sagen: Aprikosen auf weißem Tischtuch, von Laub umkränzt. Das angeborene Interesse des Künstlers für die Landschaft tritt mit einem Male ganz frei hervor. Gewiß keine Landschaft nach modernen Begriffen, sondern nur eine Konstruktion aus erlernten Schemen. Die Pflanzenwelt ist trotz vieler Details nicht nach Stamm und Blattwerk erkennbar. Aber man verspürt beim Ausblick in das Flußtal immerhin etwas von unendlicher Weite und von dem Reiz des Liedes: «Hinaus in die Ferne». Die Art wie die Figuren mit dem Gelände kombiniert werden, scheint ebenfalls von Rubens abgelauscht zu sein. Und andrerseits doch eine unerbittliche Deklination von Rubens, ja eine Divergenz zwischen dem frühen und späten Onghers. Um wieviel heller, klarer und kälter ist alles geworden. Die starke Farbigkeit der sechziger Jahre und die Goldnebel der mittleren Zeit sind dahin. Wahrlich das Bild bringt einem die Stimmung nahe, die den Spaziergänger an einem schönen Nachmittage im späten November umfängt. Er genießt dankbar den klaren Schein, aber in die Sommers- und Frühjahrslust findet er sich nicht mehr zurück.

Bei konformem Charakter des Sujets entwickelt diese Art trotzdem noch erschöpfende und fesselnde Aussprache. Das veranschaulicht geradezu typisch der 1691[1] entstandene Tod des hl. Franz Xaver in der Martinskirche zu Bamberg (Abb. 10). Zwar die absolute Ursprünglichkeit der Erfindung kann auch hier nicht behauptet werden. Die Füße des Missionärs haben unter dem Habit keine entsprechende plastische Fortsetzung und verraten dadurch augenscheinlich ihre fremde Herkunft. Und in der Tat liefert die leidende Frau

[1] Datiert in der linken Untenecke.

auf dem Rochusbilde des Rubens[1] ein Motiv von hinreichender Aehnlichkeit. Allein hat man sich einmal mit derartigen Schwächen als einer durchlaufenden Notwendigkeit abgefunden, so stört nichts mehr in dem Genuß des Bildmäßigen und Abgerundeten der Erscheinung. In sanftem Anstieg erhebt sich auf einer Strohschütte die Figur des Sterbenden, zu drei Vierteln dem Beschauer zugewandt. Zwanglos und friedlich ist sie hingegossen, der Unterlage restlos angepaßt, eine optische Gleichung für gott- und weltversöhnten Tod. Einzig das Haupt mit dem Oberteil des Kruzifixes überschneidet den Meereshorizont, um das Moment des inneren Lebens nicht im Untergrund versinken zu lassen. Nach einer stumpfen Brechung wird dann die Linie in dem Gemäuer der halbzerfallenen Hütte höher geführt und verflüchtigt sich in den Wolken der Himmelserscheinung. Letztere vollzieht überhaupt die Auflösung aller festen Tektonik. Die luftig gewordenen Massen der Engelchen und Wolken bringen es nur zu einer gemächlichen Wallung, aber es klingt voller Wohllaut in dem Spiel der flachen Kurven, der helleren und dunkleren Kulissen. Aus der gleichen Gesinnung heraus ist auch die Titelfigur entstanden, natürlich eine noch größere Zurückschraubung des Linieneffekts vorausgesetzt. Brustbild eines Heiligen mit dem Kreuz, so lautet die Gewissensfrage der Barockkunst an ihre Jünger; denn das Thema war ein Flammenzeichen für die widerstandslos schmachtende oder vulkanisch bebende Exaltation des Ausdrucks. Hier von beiden Richtungen nicht der leiseste Nachklang. Wer auf den damaligen Gemälden hält das Kruzifix nur eine mathematische Kleinigkeit von sich und haftet trotzdem so fest an dem Erlöser? Wer umschlingt es mit gleich zierlicher Handbewegung, ohne kokett zu werden?

Der Sache gemäß mußte Onghers die Zahl der Pigmente außerordentlich beschränken, also die eigentlichen Schwingen

[1] Hochaltarbild in der Hauptkirche zu Aalst.

seines Talentes binden; dennoch gewinnt das Wesen des größten Jesuitenmissionärs, das Ineinander selbstvergessener Gottes- und Nächstenliebe auch im Kolorit einen warmen Widerschein. Das Wörtchen Ich hat in Schwarz und Stumpfgelb, in Perlgrau und Leichenblässe keine Stätte. Sogar der bunte Blumenkranz in Engelshand besagt nicht mehr als der schlichte Vers: «Er hat Dich doch nicht ganz veracht', der Dir das Blümlein hat gebracht.» Sehr bezeichnend für den Künstler ist es auch, daß die dunkle Meeresflut mit dem grauroten Regenhimmel darüber als landschaftliche Ergänzung zu dem formalen und gedanklichen Inhalt dient.

Die Kreuzaufrichtung in Stifthaug zu Würzburg, 1696[1] vollendet, interessiert fast nur wegen ihrer Zusammensetzung aus fremden Elementen. Grundlegend war der Kupferstich des Schelte a Bolswert nach der älteren Kreuzaufrichtung von Van Dyck (Abb. 22). Das Wagnermuseum[2] in Würzburg besitzt nämlich eine mit dem Namen Onghers versehene Rötelzeichnung (Abb. 23), die lediglich das Spiegelbild des erwähnten Blattes darstellt. Komposition und Zeichnung des Originals sind gleichmäßig schlecht und eines Van Dyck fast unwürdig. Man beachte nur das Chaos von Pferde- und Menschenbeinen auf der linken Bildhälfte, die viel zu kurz geratenen Unterkörper verschiedener Personen oder das völlig unmotivierte Zerren am Schamtuch des Gekreuzigten! Das scheint auch Onghers empfunden zu haben. Deshalb finden wir auf dem Altarbilde nur den Mann im Turban, der mit beiden Armen das untere Kreuzende umfaßt, den Schergen, der seinen Rücken an das Kreuz preßt und die Füße gegen einen Steinblock stemmt, dann die Beine des Heilands im Oberschenkel von verrenkten Muskeln durchsträhnt, sowie den

---

[1] Eine Bezeichnung vermochte ich nicht zu entdecken, doch nennt eine unterhalb des Bildes befindliche Inschrift obige Jahreszahl als Entstehungszeit des Altares.

[2] Handzeichnungen Onghers', W. M. H. 120a, Nr. 61.

schrägen Zug der Wolkenfetzen. Der kahlköpfige Riese mit dem Hammer im Gurte und der geharnischte Mann geben ohne weiteres ihre Herkunft aus der Antwerpener Kreuzaufrichtung des Rubens zu erkennen. Als nähere Bezugsquelle ist der Stich von Witdoeck anzusehen. Die sonstige Zugabe an Figuren entstammt vielleicht der eigenen Phantasie des Meisters. Diese hätte aber hier sehr unglücklich gearbeitet; denn Maria und Johannes, die doch innerlich mit Christus zusammenfließen müßten, nehmen sich aus wie «hingestellte» bemalte Statuen. Ferner fehlt es dem Ganzen an Perspektive. Das Kreuz bohrt sich nicht in den Raum hinein, sondern liegt nebst allen Gestalten in der allervordersten Fläche. Ebensowenig wird der Eindruck ungestümer Kraftäußerung erreicht, im Gegenteil die zwei straff gespannten Seile lenken das Auge von der Personengruppe ab. Das Kolorit ist der Tragik des Vorgangs entsprechend in dunkleren Tönen gehalten, jedoch ohne daß der Körper Christi als Helligkeitskern sonderlich berücksichtigt wird. Mit dem Helldunkel findet sich Onghers überhaupt nie zurecht.

Geradezu auffällig tritt das hervor auf dem zwei Jahre jüngeren[1] Bilde des Sebastiansaltars in der gleichen Kirche. Unter dem Schutze der Nacht binden mitleidige Frauen den halbtoten Märtyrer vom Baume los und nehmen ihn in Pflege. Wohl sollen Mondsichel und Fackelschein zu dem Samariterdienste leuchten, aber es ist hiezu keine Notwendigkeit gegeben. Die Szene genießt mäßige Tageshelligkeit, nur haftet an den Farben viel Schwere und trübvioletter Dunst hüllt Natur und Menschen ein. Auch den Widerstreit zwischen den beiden Lichtquellen hat sich der Maler vollständig entgehen lassen. Der Kopf des Heiligen ist nicht viel mehr als eine Nachschrift jener Züge, die Rubens auf dem Martyrium des

[1] K. A. Würzburg, P. St. Haug 1698, S. 74. Am 10. V. 98 wurde in der Sitzung beschlossen, „das man den H. Sebastianum solte mahlen laßen“.

hl. Laurentius[1] der Hauptfigur geliehen hat. Die Matrone links legitimiert sich Strich für Strich als die hl. Anna aus dem bekannten Stich des Schelte a Bolswert[2] (Abb. 16). Recht gut sind die Köpfe der beiden anderen Frauen gelungen. Aber die Faltenmodellierung, in der Regel nicht die schwächste Seite Onghers', läßt den Tiefgang der Furchen vermissen.

Noch zweimal gewinnt es den Anschein, als wollten Farbeneleganz und goldene Tonigkeit miteinander eng verbündet zurückkehren. Das gilt von dem Hochaltarblatte der Pfarrkirche in Schlüsselfeld und dem Ecce Homobilde im südlichen Querschiffarm des Würzburger Domes.

Ersteres, 1702 für den Hauptaltar der Universitätskirche in Würzburg gemalt[3], stellt die Verkündigung Mariä dar. Die Gesichter verraten wenig innere Teilnahme, wie es denn überhaupt der Gestalt Marias an Kraft und Leben gebricht, trotz der sehr anmutigen Linienführung. Der in hinweisender Geste erhobene Arm des Erzengels ist dem Kupferstich: Die Verzückung des hl. Augustin entlehnt. Dagegen ist die farbige Wirkung eine durchaus vorzügliche. Im einzelnen gefallen die weichen und relativ kräftigen Fleischpartien, sowie die Gewandung, bei Maria: das atlasweiße Kleid, die sanftroten Unterärmel, der mildblaue Wollmantel, bei Gabriel: das leuchtend gelbe Sei-

---

[1] München, Alte Pinakothek.

[2] Nach der hl. Familie von Rubens im Pitti Florenz.

[3] Scharold, Würzburg und seine Umgebungen, S. 230. Ebenda wird auch die Translation des Altars nach Schlüsselfeld erwähnt. Der gegenwärtig in der dortigen Pfarrkirche befindliche Altar stammt ohne allen Zweifel aus der Neubaukirche in Würzburg. Denn er nimmt sich in dem Kirchenraum wie ein aufgedrungener Fremdling aus. Er mußte, um überhaupt Platz zu finden, ganz erheblich gekürzt werden, so daß er einem auf die Kniee gestellten Menschen ähnelt. Außerdem entsprechen Bauweise und Material (Säulen von karneolrotem Stuckmarmor) dem künstlerischen Geschmack in den ersten Regierungsjahren des Fürstbischofs Johann Philipp von Greifenklau. Der nächste Verwandte ist der Altar der Festungskirche zu Würzburg.

denkleid, alles in lebhaftem Licht- und Schattenwechsel und von großer stofflicher Treue. Ein brillanter Blumenstrauß in barocker Prunkvase, mit sicherem Pinseldruck flott gemalt, erhöht das Gefühl liebenswürdiger Wohnlichkeit. Im Hintergrunde dienen Arbeitskörbchen und Garnwaife dem gleichen Zweck, allerdings auch den weiblichen Fleiß betonend. Offenbar verweilte Onghers mit Freude beim Begriffe eines intimen Innenraumes. Besonders trefflich ist das Schweben des Engelreigens veranschaulicht. Man fühlt Licht und Luft durchdringen.

Die Schaustellung des Schmerzensmannes (Abb. 14) aus dem Jahre 1704[1] ist ein sehr figurenreiches Gemälde, an dem der Meister augenscheinlich unter Aufbietung seiner letzten Kräfte arbeitete. Es ist ihm denn auch geglückt, langvergessene Reize seiner Palette wieder zum Blühen zu bringen, in dem Akte Christi ein weiches Karnat mit Halbschatten, die sich ins Grünliche hinziehen, kupferfarbene, bräunliche, rosige Fleischtinten je nach Alter und Rasse der Personen, sattes Purpurrot, Milchblau, Grau und Grün, nebst vielen Zwischennüancen in den Draperien. Die Anlage von Lasuren ist mit größter Meisterschaft gehandhabt, so daß allenthalben ein schillerndes Doppelspiel zwischen Unter- und Uebermalung sich geltend macht. Allein die Zeichnung bringt es nicht mehr zu lebenswahrer Geschmeidigkeit. Am Körper Christi sind die Muskeln ohne Sehnenverband in das Fleisch hineingefüllt, und der Soldatenarm, der Christus in die Mitte hineinstößt, ist ein verkrüppeltes Organ.

Die Armut an autonomer Phantasie dehnt sich allgemein aus. Nicht weniger als acht Personen sind Zugewanderte. Der Rumpf des Heilandes kam uns zum ersten Male in der Eibelstadter Kreuzkapelle unter die Augen und wurde dort als Kopie nach einem niederländischen Stich ermittelt. Das Nämliche ist hinsichtlich der Fundquelle und der Ver-

[1] Bezeichnet Osw. onghers pinxit An° 1704.

wendung von dem Krieger zu sagen, der den Purpurmantel hinter der Schulter Christi emporhebt. Der Manneskopf in der pelzverbrämten Kamaura am rechten Bildrand hat den Pharisäer Simon des Rubens[1] zum Ahnherrn. Der gesamte Architekturhintergrund aber, der Soldat, der Jesus mißhandelt, und das tobende Publikum sind aus einem Kupferstich des Nicolas Lauwers (Abb. 19) herüber genommen. Das Original war von Rubens gemalt, ist aber verschollen. Die Konstatierung eines Vorbildes erweckt hier besonderes Interesse, weil die Legendenbildung sich des Lärmenden im weißen Mönchsgewand bemächtigt hat. Scharold[2] schreibt nämlich in seiner Materialiensammlung, Onghers habe zur Rache für den unangenehmen Zwischenfall in der Gobelinangelegenheit[3] einen Diskalzeatenmönch unter die Spötter gestellt. Diese Behauptung ist völlig aus der Luft gegriffen. Schon der Habit der fraglichen Figur spricht gegen sie. Sie trägt auf weißem Leibrock weißes Skapulier. Aber die Ordenstracht der Karmeliten kannte damals wie heute beide Kleidungsstücke nur in brauner Farbe.

Hierüber erteilt authentischen Aufschluß das Oberbild im Hochaltar der Würzburger Karmelitenkirche, das die Verleihung des Skapuliers an den sechsten Ordensgeneral der Karmeliten darstellt und gleichfalls aus Onghers' Hand hervorgegangen ist. Ferner wäre es doch von seiten des Malers ein Hieb ins Blaue gewesen, 17 bezw. 18 Jahre nach dem Vorkommnis seinen Groll an Menschen auszulassen, die eigentlich seine Ehre mit keiner

---

[1] Gastmahl des Simon, Petersburg Eremitage.

[2] S. 281.

[3] Ein Brüsseler Karmelit schrieb nämlich an den Prior in Würzburg die Gobelins seien von geringerer Qualität, als die Besteller sich wohl erwarteten. Hier sei auf Archiv des Hist. Ver. v. Ufr. B. L, S. 153 ff aufmerksam gemacht, wo H. Dr. Hock auf Grund reichhaltigen archivalischen Materials und persönlicher Sachkenntnis die Entstehungsgeschichte der Gobelins festgestellt und insbesondere mit aller nur wünschenswerten Klarheit gezeigt hat, daß die Kartons zu den Teppichen nicht von Onghers stammen.

Silbe angegriffen hatten. Die Kritiker des Domkapitels unter die Schar der Widersacher Christi zu mischen, das hätte eher Sinn gehabt. Allein weder die religiöse Auffassung der Zeit noch die soziale Stellung eines Hofmalers erlaubten es dem Meister, auf einem Kirchenbilde die Ergüsse seiner Laune gegen irgend welche bekannte Personen zu richten. Nun erweist sich der «Mönch» gar als geistiges Eigentum des Rubens, der schwerlich das Würzburger Ereignis vom Jahre 1686 voraussehen konnte. Mangels genauerer Anhaltspunkte dachte man sich eben die jüdischen Priester und Hohenpriester als die Geistlichen des alten Bundes und hüllte sie in eine phantastische Mischung aus Gewandstücken vorchristlichen und neueren Ursprungs. Die Barockkunst folgte hierin noch größtenteils der Tradition des Mittelalters. Uebrigens hätte Scharold am Ecce Homobild in Stifthaug das gleiche Individuum, vom gleichen Meister gemalt, in einem Anzug von gleichem Schnitt, aber roter Farbe sehen können.

Die nachfolgenden Gemälde fallen rapid ab. Kraftlose Linienführung, wachsende Vertrübung der Farbe durch graue und braungrüne Töne, Ausbleichen des Karnates: die kritzelnde Handschrift des greisen Künstlers. Glücklicherweise können wir diese bis zu seinem letzten Atemzuge verfolgen. In der Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei Bronnbach trägt der erste Seitenaltar rechts die Leistung seines Sterbetages[1] (Abb. 15). Sie schildert die Predigt Johannes' des Täufers. Auffallend ist der kleine Maßstab der Figuren. Und die Richtung aufs Kleine bestimmt auch die Ausarbeitung des Ganzen. Kurz, fast jeden Fingerzeig bereuend, ist die Gebärde des Bußpredigers. Desgleichen meidet der geschickt um Johannes gelegte Zuhörerkreis jede Ausladung der Affekte. Aber zugleich vertrocknet das letzte Gramm schwellender und gestaltender Stofflichkeit. Die beiden

[1] S. die Bemerkung auf dem Bilde: „Vn der Mahlung dieses blats ist der berühmbte Herr Oswald Onghers in Würzburg gestorben".

Bäume haben wunderwenig vor den ungelenken Versuchen gotischer Naturmalerei voraus und dem Prediger versagt die Stabilität, so daß er sich an den Stamm anlehnen muß. Die Todesmattigkeit des Meisters scheint auch seine Glieder entkräftet zu haben. Aber einer steht fest in seinen Schaftstiefeln, trägt ohne Mühe den schweren Pelzrock und bedarf gewiß nicht des Stöckchens, das er lässig in der Hand hält, der Protz aus dem Hundertguldenblatte Rembrandts. Ein merkwürdiger Umstand! Am Schlusse seiner Tätigkeit bittet Onghers den größten Lichtmaler des Nordens um ein Almosen und will von ihm nicht mehr als die dürftigen Umrißlinien einer Figur. Vom Kolorit möchte man beinahe glauben, es trage die Farbreste aus den Winkeln des Malkastens zusammen. Nur das Stückchen Regenbogenschimmer auf dem Gewand der Frau mit dem Kinde bleibt als letzter Widerschein von dem vielverheißenden Farbenjubel des Jahres 1662. Onghers starb, durch eine Unzahl von Arbeiten körperlich aufgebraucht, und doch war sein Bestes nur zu einer knappen und abgerissenen Aussprache gekommen.

SCHLUSSWORT.

Große Künstler wirken auf uns nach Art prächtiger Lichterscheinungen am Himmel. Solange sie schaffen, quillt Flammenkreis aus Flammenkreis, nicht alle von gleicher Offenbarungsgewalt, aber jeder eigenwertig. Auf Onghers angewendet, versagt dieser Vergleich gänzlich.

Von ziemlich schwerer Lokalfarbigkeit[1] steigt der Maler verhältnismäßig rasch zu einer silbertönigen, allgemeinen Auflichtung des Kolorits[2] empor, verweilt mit verschiedenen Schwankungen geraume Zeit auf der Höhe[3], wobei die Gegenstände sich immer mehr mit Luft umhüllen[4], aber die Zeichnung Reiz und Sorgfalt einbüßt. Dann werden die Farben in ein warmgoldiges Bad gesenkt[5], eine Wahrnehmung, die indessen nur für eine kleine Periode zum ständigen Merkmal wird. Mit ihrem Ende ging auch das Mannesalter des Künstlers zur Neige. Und nun ereignete sich das Sonderbare.

Die alten Tage[6] brachten Onghers fast mehr Arbeit, als er im Vollbesitz seines Könnens zu bewältigen hatte. Die Folge war, daß er unablässig die früheren Entwürfe abzeich-

---

[1] 1659.
[2] 1662 Himmelfahrt Mariä im Würzburger Dome.
[3] Ungefähr 1662—1679.
[4] Seit 1669 deutlich bemerkbar.
[5] Zwischen 1680 und 1689.
[6] 1690—1706.

nete oder durch Schüler kopieren ließ, wenn er es nicht vorzog, aus Kupferstichen seine Kompositionen zusammenzutragen. Auch die Farbtechnik sank von ihrer Höhe, doch äußerte sie noch manchmal, namentlich anspruchsvollen Bestellern[1] gegenüber, sehr erlesenen Geschmack. Zum Interessantesten, was die letzte Epoche bietet, zählen die beiden Johannesbilder (Taufe Christi und Johannes auf Patmos) in der Stifthaugerkirche zu Würzburg. Nach Formbildung und Kolorit stellen die Gemälde ein Inselchen dar, das ausdrücklich die Oberherrlichkeit des Rubens anerkennt.

Die Fragen der stürmisch erregten Linie als kompositionellen Lebensträgers, der Verkürzung und des Helldunkels sind eigentlich nie in den Gesichtskreis Onghers' getreten. Der sonstige Wohllaut seiner Art läßt uns diesen Mangel an Problemen nicht allzu sehr vermissen. Dagegen raubt ihm sein lückenhaftes Wirklichkeitsgefühl ein gutes Teil unserer Sympathie. Hätte doch selbst ein mäßiger Aufwand von Naturstudium bei der außerordentlichen koloristischen Begabung und physischen Schaffenskraft des Malers zu viel genußreicheren Erzeugnissen führen müssen.

Es bekundet verständnisvolles Urteil aufseiten Scharolds[2], wenn er zugunsten Onghers' alle jene armseligen Lagen des Menschenlebens in Anschlag bringt, die selbst Meistern erster Güte gefährlich geworden sind, wie Uebergangsstadien, Abnahme der körperlichen Frische, aufgezwungene Themen, aber die häufige Zuhilfenahme von Vorlagen den ausdrücklichen Wünschen der Besteller[3] aufrechnen wollen, heißt mit den Tatsachen in Konflikt geraten. Der Vertrag bezüglich des Hochaltarbildes in Stifthaug[4] erklärte mit dankenswerter Offenheit: «daß ihm (Onghers) zu sothaner histori entwerffen

---

[1] Jesuitenkolleg Bamberg, Universitätskirche Würzburg.
[2] Archiv d. Hist. Ver. v. Ufr. VI. B. 1841. 3. H. S. 148.
[3] Ebenda.
[4] K. A. Würzburg, Akten des St. Haug II G. 13191.

weiters keine weis noch Manier vorgeschrieben» sei. Dennoch ist die Hauptfigur des Gemäldes, derb gesagt, eine vergrößerte Durchpause nach dem Blatt des Schelte a Bolswert.

Die Unempfindlichkeit des Malers wie des Publikums gegenüber Plagiaten hat vielmehr ihren Grund darin, daß im damaligen Deutschland unser Begriff «Künstler» nicht geläufig war. Der «Mahler» wurde ohne Bedenken den Handwerkern beigesellt, gleichviel ob er ein schöpferisches Genie darstellte oder zur Not eine Zolltafel mit dem Wappen des Landesherrn versehen konnte. Solidität und braver Fleiß waren sehr häufig die entscheidenden Richtlinien der künstlerischen Betrachtung, neben ihnen mußte die Frage nach Originalität verstummen. In den Bamberger Hofkammerrechnungen [1] stehen die Posten für neugekaufte Gemälde und beschaffte Farben, für frisch gestrichene Karossen und fürstbischöfliche Porträts friedlich untereinander. Rül wurde ausweislich der gleichen Bücher [2] beauftragt, Brustbilder zu malen und — «Wappen zu Illuminiren». Sogar Lothar Franz v. Schönborn, der prachtliebende Mäzen, hielt es für keine Verletzung seines ästhetischen Gewissens, wenn er heute sich von seinem Hofmaler Sebastian Reinhard etliche Landschaften fertigen und morgen von dem gleichen einen Tisch oder die Holzverzierung irgend eines Kabinettes vergolden ließ [3]. Obwohl nun die Bestände der Würzburger Hofrechnungen aus den für uns wichtigen Jahren nicht mehr vorliegen, darf man doch behaupten, daß derartige Anhängsel einer nicht klar geprägten sozialen Stellung auch Onghers' Entwicklung schädigten.

Ein Faktor, der entschieden für unseren Künstler in die Wagschale fällt, ist das mangelhafte Prüfungsmaterial, das dem Kunsthistoriker zur Verfügung steht. Werke zwar in Fülle,

---

[1] In den Rechnungen zwischen 1660 und 1680 lassen sich beispielsweise genug Stichproben machen.

[2] K. A. Bamberg, Hofkammerrechnungen 1675/76, S. 276.

[3] Ebenda, Hofkammerrechnungen 1705/6, S. 269 f.

aber in welchem Zustande? Das Gros der Kirchenbilder hat stark durch Staub und Moder gelitten, der verbräunten Lackkrusten gar nicht zu gedenken. Desgleichen wurde durch die Transporte gelegentlich der Säkularisation oder der Neuerrichtung von Altären viel verdorben. Dazu kommt, daß die im Kern mittelalterlichen Kirchen die barocken Altarblätter zu einem recht lichtarmen, eingeengten Dasein verurteilen.

Um über das Wollen des Meisters Klarheit zu gewinnen, muß man es deshalb in jenen Kirchen würdigen, die hinsichtlich ihres ganzen Wesens Altersgenossen seiner Leistungen sind. Eine Parallele zwischen dem Dome und der Stifthaugkirche in Würzburg liefert den Beweis, daß dieser zwar bessere Stücke des Malers enthält, jene aber den geringeren Gemälden zu imposanter Gesamterscheinung verhilft.

In der Kathedrale fordert die Bauanlage ein energisches Hochformat und dieses wiederum ein diskursives Aufsteigen der Augen an der Bildfläche. Auch zerstreuen die vielen Sachen und Sächelchen der älteren Skulptur ohnehin den Eindruck, den ein rein dekoratives Bild machen will.

Anders in dem Raume Petrinis. Die Betonung der Breite erfüllt alle Wünsche der Intuition. Ein Blick des Kirchenbesuchers — und er vernimmt von den Altarbildern eine Erzählung aus der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende. Die einheitliche weiße Tönung des Raumes und mehr noch die Fernhaltung bildhauerischen Schmuckes von den Architekturgliedern lenkt alles Sonderinteresse auf die Altarbauten. Letztere beherbergen inmitten des herben braungoldenen Schnitzwerkes ein Gemälde von milder Klarheit, das farbige Auge jeder Seitenkapelle.

Auch die Innenwirkung der Martinskirche in Bamberg könnte erheblich gesteigert werden, wenn die übers Eck gestellten Nebenaltäre unterhalb der mächtigen Hängekuppel wieder die Gemälde des Onghers eingesetzt erhielten. Sie würden den fleischroten Marmor beleben wie ein Seespiegel das stumpffarbige Land.

Ferner wächst unsere Wertschätzung des Meisters, so oft wir ihn am gleichen Ort in Konkurrenz mit zeitgenössischen oder späteren Künstlern sehen. Zwar, wenn Rül auf den Plan tritt, erlebt Onghers eine Niederlage (Karmelitenkirche, Würzburg[1]; Kapuzinerkirche, Ochsenfurt; Juliusspitalkirche, Würzburg[2]; Pfarrkirche, Schweinfurt[3]), aber einmal schlägt er auch diesen Partner (Himmelfahrt Mariä: Dom, Würzburg). In St. Peter, Würzburg ist sein Erzeugnis unter allen Oelbildern der Kirche allein des Hochaltars würdig. A. Cl. Lünenschloß[4] muß trotz seiner vielleicht größeren Originalität zurückstehen wegen der ganz manierierten Zeichnung und unnatürlichen Farbengebung, Mika[5] aber bleibt örtlich und geistig im Hintergrund. Was Onghers außerdem in der Bamberger Martinskirche hinterlassen hat, beglaubigt widerspruchslos das Adelspatent eines sehr intimen Kolorismus gegenüber den Arbeiten des immerhin tüchtigen Melchior Steudel[6] und des Sebastian Reinhard[7].

Die Intentionen des Malers gingen auf sinnlich angenehme, verfeinerte Erscheinung. Die Art, wie er für dieses Problem die figuralen Typen Van Dycks nutzbar machte und die Farbentechnik Le Saives weiter entwickelte, erregt beifälliges Staunen. Verkörpert Rül als glücklicher Kompromiß zwischen Caravaggio und Rubens in der Würzburger Malerei des 17. Jahrhunderts die männlich herbe Kraft, so knüpft sich an Onghers' Namen die Vorstellung frauenhaft schmiegsamer Idealität.

---

[1] Man vergleiche hier das Blatt des Magdalenenaltars von Onghers mit jenem des Johannesaltars von Rül.

[2] Pietà von Onghers, Kreuzigung Christi von Rül (ich schreibe das Bild aus stilkritischen Gründen diesem Maler zu).

[3] S. die 3 Wandbilder in der Apsis der linken Querschiffhälfte, wovon das mittlere Rül, die beiden äußeren aber Onghers angehören.

[4] Gemälde der zwei unmittelbar an den Chorbogen anstoßenden Seitenaltäre.

[5] Am linken Nebenaltar unter der Orgelempore (signiert) und nach der maltechnischen Verwandtschaft zu schließen auch am rechten Altar.

[6] An den Altären der ersten und zweiten Seitenkapelle links.

[7] In den beiden Seitenkapellen rechts.

Nach dem ersten Auftreten des Meisters verflossen gut vierzig Jahre, bis man in Franken dem bauschigen demonstrativen Barock die allgemeine Absage erteilte. Die Ausstattung von Stifthaug ist dafür eine sprechende Illustration. Hier huldigen die Skulpturen Brandts [1] an Hochaltar und Orgel dem alten, die Plastik des Stifterdenkmals von Esterbauer [2] aber dem neuen Geschmack [3]. In der Architektur wurde eine ähnliche, freilich viel genialere Metamorphose erst durch Greising hervorgerufen.

Eine führende Persönlichkeit bedeutet also Onghers deswegen für die fränkische Kunstgeschichte, weil er als erster den Begriff der «Dekoration» verkündigte und in der Hochsaison einer schweren Formensprache schon jener Eleganz die Pforten öffnete, die im Rokokozeitalter unter seinen Enkeln Johann Wolfgang und Lukas van der Auwera das Würzburger Bürgerrecht erhalten sollte.

---

[1] S. betreffs der Orgel K. A. Würzburg, P. St. Haug 1689, S. 168, und bezüglich des Hochaltars den mit genanntem Bildhauer abgeschlossenen Vertrag von 1694, ebenda, Akten des St. Haug II G. 13191.

[2] Ebenda, P. St. Haug (1697—1706) eine Reihe von Abschnitten mit dem Stichwort Epitaphium Fundatoris, z. B. 1706 1. VI. „Balthasar Esterbauer dahier bittet neben denen Geldern, so er ratione Epitaphij noch einzunehmen".

[3] Der Hochaltar der Martinskirche in Bamberg, 1701 vollendet (Haas, Gesch. d. Pfarrei St. Martin, S. 559), schwelgt noch in robuster, muskulöser Plastik. Die beiläufig 10 Jahre jüngeren (a. a. O. S. 561) Statuen im Kirchenschiff und die Putten der Nebenaltäre offenbaren dagegen eine starke Neigung zum Schlankwerden.

LEBENSLAUF.

Am 2. April 1883 wurde ich, Georg Eugen Kainz, als Sohn des Kgl. Gymnasialassistenten Georg Kainz und seiner Gattin Eugenie, geb. Dömling zu Münnerstadt geboren. In Bamberg, wohin mein Vater unterdessen als Gymnasiallehrer versetzt worden war, besuchte ich die Volksschule und das Alte Gymnasium (1893—1902). Im Herbst 1902 wurde ich als Studierender der katholischen Theologie an der Julius-Maximiliansuniversität in Würzburg immatrikuliert. Daselbst verbrachte ich meine ganze Studienzeit. Ich hörte Vorlesungen bei den Herren: v. Abert, Braun, Gillmann, Göpfert, Hehn, Henner, Kiefl, Merkle, Schell, Scherer, v. Scholz, Seitz, Sickenberger, Stölzle, Weber. 1906 wurde ich zum Priester geweiht und fand in den Pfarreien Haßfurt, Kissingen und Schweinfurt als Kaplan Verwendung. Seit 16. Dezember 1909 bin ich Lokalkaplan in Mainberg (Bezirksamt Schweinfurt). In den Jahren 1909, 1910 und im Sommersemester 1911 besuchte ich als Hörer die Vorlesungen des Herrn Professors Dr. Knapp.

Die mündliche Prüfung fand am 30. Januar 1913 statt.

Abb. 1. Enthauptung Johannes des Täufers. 1658/59.
Dom, Würzburg.

Phot. Gundermann, Würzburg.

Abb. 2. Martyrium des hl. Kilian. 1659.
Dom, Würzburg.

Abb. 3. Beweinung Christi. Werk aus der Frühzeit des Meisters.
St. Burkard, Würzburg.

Phot. Sattler, Würzburg.

Abb. 4. Pietà. 1666.
Juliusspitalkirche, Würzburg.

Abb. 5. Himmelfahrt Mariae. 1679.
Kapuzinerkirche, Kitzingen.